

Piccola Biblioteca 151

György Lukács

DIARIO

(1910-1911)



ADELPHI

Vi sono certi periodi, in una vita, nei quali tutte le tensioni latenti sembrano addensarsi e si prefigurano già quelle che segneranno il tempo a venire: tale fu per Lukàcs il periodo tra l'aprile 1910 e il dicembre 1911, quando il giovane saggista ungherese stava preparando l'edizione tedesca di quello che sarebbe rimasto il suo libro più felice: *L'anima e le forme*. I saggi che compongono quel libro raccontavano in cifra la storia sottile e tormentosa del suo amore per Irma Seidler. E tutto il libro era un frammento del lungo dialogo con l'amico Leo Popper. Alla fine di quei mesi esacerbati, Irma si uccide e Leo muore di tubercolosi. Poco tempo prima di questi fatti, Lukàcs annota nel suo diario: «Se guardo al futuro, ai cinquantanni che seguiranno, vedo davanti a me un grande deserto grigio». In un ampio saggio che accompagna questo diario - forse il più significativo tra gli inediti lukacsiani recentemente apparsi - Massimo Cacciari ha disegnato quella «metafisica della gioventù» che dà tono e intensità a questo testo e lo avvicina, per la sua dolente crudezza, al clima di Weininger o di Michelstaedter. Ma questa è per lui anche l'occasione per riscoprire la vivissima Budapest di quegli anni e per leggere in modo non più «impressionistico» tutti gli scritti di quel giovane Lukàcs in cui si rivelava un grande saggista che avrebbe poi passato buona parte della sua vita a punirsi.

Ocr e conversione a cura di Natjus

Ladri di Biblioteche



György Lukács

DIARIO

(1910-1911)

A cura di Gabriella Caramore

Con un saggio di Massimo Cacciari

TITOLO ORIGINALE
Napló-Tagebuch (1910-1911)

Prima edizione: aprile 1983
Seconda edizione: ottobre 2001

Copyright by Ferenc Jànossy représentant les héritiers de
l'auteur decédé, 1981

Edition originale: Akadémiai Kiadó Budapest

© 1983 ADELPHI EDIZIONI SPA. MILANO
ISBN 88-459-0533-0

INDICE

DIARIO (1910-1911)

Metafisica della gioventù
di Massimo Cacciari

Note

DIARIO (1910-1911)

*O mon àme, le soir est triste sur hier,
O mon àme, le soir est marne sur demain,
O mon àme, le soir est grave sur toi même!*¹

25 aprile, sera... Ma era forse giusto in Margit. Szélpal delincare la psicologia di Endre, senza la quale B. Balázs non avrebbe potuto descriverne la fisiologia? Forse non era essenziale, come non lo è ora - ma tuttavia non avrebbe potuto fare altrimenti.²

- Strano, e per questo eccitante, iniziare un diario (influisce perfino su di me, sul mio stato attuale). Ci sono delle domande — anche queste suggestioni della forma —: chi rimarrà delle persone di un tempo? Quali saranno i nuovi nomi che riempiranno col mio sangue tutta questa carta bianca? (Infatti, il primo quaderno ha conservato appena le tracce di ciò che esisteva prima di esso).

Questo, certo, è puro infantilismo: so che cosa ci sarà: nulla. Tutto è durato solo un istante. Solo il quaderno vuoto forse mi ha eccitato. Come sarebbe bello che in esso non ci fosse nulla: o che io morissi; quanta poca energia sarei ora in grado di opporre ad una malattia; forse nessuna: mi addormenterei, o forse essa potrebbe ridestare in me le antiche forze. Certo (ne ho parlato a lungo con Baumgarten):³ ora tutti e due attendiamo il miracolo. Ma io sapevo un tempo invocare miracoli — o forse: vederli? Ora no, e per questo non ne accade nessuno e non ne accadrà nessuno; solo un lento deteriorarsi, una lenta rovina. So endeth every song that each man sings.

27 aprile Leggera schiarita. Adesso almeno sono teso al lavoro. Però — mi sembra - un annaspire. Ma questo forse non è un guaio. Se tralascio il fatto che, in ogni caso, qualcosa deve accadere entro la primavera o l'autunno del prossimo anno (problemi esteriori, di carriera), allora non è un guaio. Ciò che

ora voglio portare a termine prima o poi mi servirà. Che ora io lo porti a termine in fretta - chi dice che è necessario? Certo: questo significa Pest. Perché lì posso prendere l'abilitazione con il libro sul dramma, mentre qui ci vorrebbe dell'altro. Ma, infine, neppure questo può essere un problema decisivo.

I pericoli che comporta sono maggiori del vantaggio. Già sono stato impaziente e, nei confronti di Simmel, privo di 'tenuta'.⁴ Questo forse ha guastato tutto il rapporto. (Almeno questa è ora la mia impressione. Del resto, non è un male eccessivo.) Dunque: il quieto ritmo di un tempo e l'antica apatia. Prima o poi qualcosa succederà.

Lettera di Leo.⁵ Sì - quando qualcuno sta male, allora ogni apatia diventa frivola. Per poco non ho lasciato che tutto crollasse - e anche lui ha provato tutto ciò che ho provato io, e ha voluto mantenere tutto come prima. È possibile: quando ci incontreremo io sarò ormai interiormente del tutto mutato, e allora d'un tratto tutto questo non sarà più attuale. Quanto profondamente e giustamente egli mi vede: la vicenda di Irma;⁶ quanto lei mi è utile; che io non posso abbandonarla. — Ma l'ho mai abbandonata? Non comincia forse con lei - anche se a partire da un altro stato d'animo e da un'altra prospettiva rispetto a quel che pensa Leo — non comincia forse con lei anche questo quaderno? E che cosa significa che io qui (e a Pest) abbia pensato: è finita? In ogni caso, a lei devo dedicare l'edizione tedesca dei miei saggi.⁷

- Avrei bisogno di pazienza e umiltà per il mio lavoro. E proprio pazienza e umiltà ora non possiedo. Vorrei vedere qualcosa (qualcosa da toccare con mano, un 'risultato'), mentre, e proprio se tutto andrà bene, dovrò aspettare anni. Saper aspettare: proprio questo ora mi manca.

sera Irma. 'La donna' - sento che ormai è sparita : non ne ho bisogno, non ha nessun effetto su di me, non mi piace. Ma una cosa è rimasta: *la* donna, colei che redime, che soccorre, la compagna, l'altra metà, colei che mi è destinata. (Soltanto, non credo che valga l'inverso). C'è una cosa : penso solo a lei; solo lei potrebbe aiutarmi - o almeno, a lei potrei confidare ogni cosa, e anche questo sarebbe un aiuto. Altro non c'è. Tutto va male. Non desidero nessuno, e nessuno mi potrebbe aiutare. Lei sì. La bella donna della mia mente.⁸

28 aprile Una qualche ombra di speranza. Comincia l'era glaciale'. Io sono morto - ma forse ci saranno le opere. Così sembra almeno. — Io sono morto: ma non è questo il male. - La cosa più strana è che io sono morto, ma lei vive in me; nella misura in cui qualcosa può vivere in me. Silenziosamente. Senza desiderio. Senza dolore. Senza rabbia. Ma lei. Solo lei.

30 aprile Tuttavia potrebbero capitarmi guai grossi. Lavoro — anche se non quanto dovrei, non

con l'intensità con cui dovrei - e non mi sento male. Ma in un certo senso il mio stato d'animo è così poco attivo, così infinitamente indifferente, da non potersi neppure descrivere. Tutto è indifferente. Vorrei sempre dormire.

3 maggio Il caso Szilasi⁹ me lo sono proprio meritato. Non del tutto per come appare: «chi va a letto coi cani., », dice Edith;¹⁰ ma in un senso più profondo. Qui si tratta - mi sembra - della sopravvalutazione degli esseri umani, che è quanto di più frivolo si possa immaginare nella mia consueta tecnica di vita (proprio come il mio 'rispetto' e il mio 'non-intervento' sono la massima brutalità e provocano il massimo dolore). Infatti, chi può essere sopravvalutato, e chi può sopravvalutare? È già un problema se sia lecito farlo in generale. (Nel senso della morale delle relazioni umane). Non si dovrebbe esaminare con preoccupata sollecitudine ogni 'comprensione', per vedere se di comprensione davvero si tratta, e ogni 'amore', per vedere se è davvero amore? Ma non è solo questo: non è lecito essere amati da chi non merita di amarci. In altre parole: soltanto pochi possono essere sopravvalutati. E poi, questo possono permetterselo solo i più grandi, quelli che possono buttar via mille cose, perché non hanno il tempo di servirsene, e lasciano che se ne servano gli altri. E fra questi grandi e gli 'altri' c'è una tale distanza, che è addirittura ridicolo quando questi ultimi raccattano qualcosa. Io non ho una tale ricchezza, e la frivolezza consiste nel fatto che comunico agli altri le cose che sono importanti anche per me - e le comunico a quelli che molto abilmente me le rubano. Il problema non sta nel fatto in sé, cioè che mi sia potuto accadere questo - e che mi possa accadere in qualsiasi momento. Prodigare è signorilità; farsi derubare e ingannare è

dabbenaggine.

8 maggio Questa notte ho sentito di nuovo: Irma è la vita. Mi è affiorato il ricordo di una gita all'isola Margherita; cose sciocche; giochi; indovinare a che cosa assomiglia una persona (e ho pensato con quanto garbo mi ha raffigurato lei: un orologio Biedermeier — e a quanto stupidamente l'ho raffigurata io), e mi è venuto in mente che questa è stata la prima e l'ultima volta della mia vita (ad eccezione dell'Aussee); e quanto era tutto 'serio' con Hilda¹¹ - la cui 'serietà' non ho mai apprezzato. E finché non si arriva a far sì che il contatto sia tutto, e tutto sia allo stesso modo contatto, nulla esiste. Non è nulla l'"affinità spirituale", e non è nulla 'essere innamorati'. L'elemento fecondante, liberatorio, consiste nell'essere insieme; e allora tutto il resto risulta indifferente — in modo diverso e misterioso - tutto acquista il suo giusto valore; tutto sarà serio e grave e darà i suoi frutti. Invano! C'è solo lei — anche se ora non l'amo più, anche se ora non ho più bisogno di lei, anche se non voglio più che lei ritorni. Non importa. Il ricordo di un incontro con lei vale più di tutta una vita passata con chiunque altro.

ad¹² 'lavoro'. Il mio pessimismo è scandalosamente frivolo; ora lo percepisco: il gioco del sottrarsi si fa tragico; il fissare limiti deriva dalla pigrizia; dire che non posso più andare avanti — solo per poter andare a dormire, e per di più rispettando me stesso per la mia sincera e profonda autoconoscenza. No! Tra un anno soltanto sarà *lecito* vedere se ci sarà qualcosa o no. Fino ad allora, riflettere ancora su simili questioni sarà frivolezza, - E bisogna lavorare!

Certo, è possibile: sono così perché è maggio: il mio mese peggiore (come è stato terribile due anni fa), e allora tutto si risolverà in maniera semplice e prosaica e tutto tornerà a posto.

sera Quanto ogni ricordo (e dunque ogni esperienza) si separa da quella 'realtà' che l'ha causato, indotto. Non so perché, mi sono venute in mente le ragazze Wiesenthal.¹³ E mi è venuto in mente che erano a Vienna, quando passammo con papà in marzo. E io non ci sono voluto andare. Non ho osato andarci perché la prima volta le avevo viste con Irma. Stranamente, in quel periodo Irma stava disegnando delle

coppie di nudi danzanti. A Ravenna mi aveva detto: ora so perché in primavera disegnavo coppie danzanti... La mia vita, l'unica danza della mia vita, l'unica occasione in cui avrei potuto danzare, la grande possibilità della mia vita, mancata per tragica necessità: questo rappresentavano le ragazze Wiesenthal.

E poi non le avevo più viste. Solo i disegni.

Solo il ricordo di come questi disegni avevano preso vita dentro di me a Ravenna...

Ora le ho viste. Una di loro è una grande artista, un'altra è una gradevole ballerina, l'altra non vale molto. Non fa tutto lo stesso? Anche allora avrei potuto vederle. — Ogni persona vale per tutte le volte che la si incontra.

notte Quanto poco mi basta! Un pensiero (forse solo un'intuizione capace di colpirmi) e tutto è a posto - fino a domani. Questo è il male: voglio continuamente avere percezione della mia forza (perché non ho una consapevolezza sicura e autentica della mia forza - forse perché non ho vera forza: chissà?), e così non può andare. Perché bisogna anche lavorare: fare e studiare - non solo avere delle intuizioni. Così è possibile che domani mi accorga che il pensiero di oggi non valeva nulla, di modo che tutto sarà come prima. Tuttavia è possibile che la crosta di ghiaccio cominci a sciogliersi, e si possa di nuovo affiorare.

11 maggio Credo che la causa della debacle stia in questo: non come 'studioso' sono più debole di quanto pensassi - anche se questo è possibile, anzi probabile; ma piuttosto come uomo.

Ho bisogno di qualcosa. Ho bisogno di uomini, anzi di calore. Il mio 'calore' è qualcosa che si scioglie con tale difficoltà che è impossibile accedervi (con quanta facilità invece parlo, e con quanta superficialità entro in rapporti intimi con chiunque). E mi manca. Non è vero ciò che vado dicendo da anni, che non ho bisogno di nessuno, che posso vivere ovunque. non lo credo. Il problema sta qui: nel vedere se il disagio che ne proverei potrebbe essere in qualche modo utilizzato per aumentare la mia capacità di lavoro. Temo di no. E con ciò verrebbe pronunciato un giudizio definitivo. - Soltanto una cosa non capisco: perché qui non ho avuto altri

Baumgarten e Leo? Perché non mi è dispiaciuto che se ne siano andati? Anzi — nel profondo - ne ero contento. E poi non sono loro che mi mancano. Nessuno di determinato. Qualcosa. Il calore. -Forse sono così cinico che chiunque potrebbe rappresentarlo per me. Ma mi manca qualcosa per far sì che questo chiunque si concretizzi; per far sì che dove io vivo e con chi non sia indifferente soltanto in senso metafisico, ma anche nella realtà. Ma così come stanno ora le cose; in senso metafisico, io sono assolutamente infedele, senza patria, ecc.; ma nella realtà sono fedele e attaccato alla terra. Eppure - poiché nelle sue estreme relazioni l'uomo si estrinseca con l'essenza metafisica del suo essere (molto calzante l'espressione: *ens realissimum*) - tutti ormai si comportano con me come se io fossi un infedele; mentre (nella realtà) sono come un innamorato devoto e sfortunato. - Nei confronti di Irma tutto si è svolto sempre in questo modo in maniera evidentissima.

notte 'Tutto in ordine'. - Lampeggia. Temporale in arrivo. Che ottima scienza è la fisiologia! Risolve sempre tutto: maggio è sempre stato il mio mese peggiore; il caldo non mi è mai stato propizio; ultimamente divento molto nervoso prima di un temporale, mi fa male alla testa, ecc. - Il temporale è scoppiato: tutto bene; la pioggia lava via ogni riflessione. Tutto questo sarebbe molto bello se la fisiologia non offrisse una interpretazione molto limitata. Ricordo: Ignotus¹⁴ ha detto recentemente che nel mio saggio su Novalis non si parla della sua tubercolosi. Non gli ho voluto rispondere che non ha importanza. In un ritratto simbolico non ci sono ragioni di questo genere. Se il suo ottimismo ha a che fare con la tubercolosi, allora anche la tubercolosi appartiene al suo 'Io intelligibile', che io ho delineato (dunque è come se non ci fosse). -Ed è opportuno che io giudichi allo stesso modo anche me stesso.

La questione è soltanto questa: non c'è tuttavia una qualche frivolezza (la frivolezza della pigrizia empirica effetto del pessimismo trascendente) in ogni ascolto simbolico di tutti i fenomeni spirituali? - Infatti: ci sono oscillazioni; ci sono 'stati d'animo'. Ma l'etica ci imporrebbe di vivere al livello dello stato d'animo più alto che mai abbiamo vissuto (anche solo come possibilità), e cioè nella direzione di un prolungamento

all'infinito verso l'alto di questo stato d'animo; senza nessuna considerazione per gli 'stati d'animo momentanei' - anche se questi dovessero durare degli anni. Tuttavia, da un punto di vista metafisico, quello è il vero contenuto della vita (l'io in sé) e questi puro fenomeno. Anche quando partecipiamo alla vera vita solo per pochi istanti. La possibilità, l'irripetibile realizzarsi di una possibilità - dice Eckhart - significano la sua eterna realtà. Da un punto di vista metafisico il tempo non esiste. E quell'attimo in cui io sono stato io, è davvero la vita, la vita stessa, la vita piena. Anche se quegli stati d'animo che riempiono 'tutta la vita' sono solo 'momenti'.

Anche qui naturalmente c'è la stessa tremenda ambiguità (che sussiste in ogni temperamento razionalista, a meno che il razionalismo non giunga al misticismo): non è anche questa frivolezza? In altre parole, ancora l'antico problema (soltanto concepito in maniera più generale e profonda): dove Hjalmar Ekdal¹¹ si distingue da Novalis?

14 maggio C'è menzogna più grande delle 'chiusure', e c'è qualcosa di più aperto e più ambiguo di una porta chiusa? L'unica strada 'onesta' nella vita, non consiste forse nel lasciar appassire le cose, e seppellire poi i morti? Ma chi è vivo e chi è morto? Quante volte risorge dalla propria morte chi molte volte è stato sepolto?

Ora percepisco di nuovo come debolezza l'aver 'chiuso' con Irma a Pest. Debolezza — perché io mi aspetto ancora qualcosa (e neppure per lei poteva essere questa la 'soluzione'). E se fossero stati possibili una bella 'resa dei conti' e un bell'addio? - Forse sarebbe stato lo stesso. Ma tutto 'è finito tra noi' - in un senso molto generale. Tra noi, st. Ma non da parte mia. E da parte sua chissà?

15 maggio E di nuovo percepisco una schiarita. E di nuovo comincio ad avere fiducia in me stesso. Ma questa fiducia (se ne analizzo attentamente le cause) dovrebbe indurre alla massima diffidenza. Certo, a un livello molto profondo. Infatti: perché è cambiato il mio stato d'animo? Perché scrivo. Perché riesco a scrivere. Perché dimostro a me stesso di avere talento.

Ma non è segno di debolezza che questo abbia bisogno di verifica? Non è la mia profondissima - e da molto tempo accertata - inferiorità umana, che fa sì che le mie azioni mi rendano qualcuno, anche ai miei stessi occhi? Io sono quello che ha fatto questo e quest'altro, o che ha pensato questo e que-st'altro. Non penso invece: questa azione è mia ed è importante perché mi esprime in maniera perfetta ed efficace. Non c'è in me una grandezza che riposa in se stessa, che proviene da se stessa; ha sempre bisogno di verifiche. Per questo è profondamente giusta la percezione che Leo ha di me e di Karli¹⁶ (indipendentemente dal fatto che sopravvaluta Karli, e anche dal fatto che questo suo giudizio deriva dalla comprensione della differenza tra me e lui). Infatti la sua fede in Karli è aprioristica, mentre la sua fede in me è solo a posteriori; dunque, nel primo caso non c'è bisogno di una verifica effettiva, che passi attraverso i fatti, nel secondo invece sì. Inoltre: ho progettato una dedica per l'edizione tedesca dei saggi (sarebbe un bene se io mi curassi altrettanto della pubblicazione), nel caso - molto probabile -in cui non sia possibile dedicarlo esplicitamente a Irma. Così:

« An...

In Ihre Hande lege ich dieses Buch. Denti viel melir als mir darin zu sagen vergonnt war, gaben

Sie mir : alles was ich erwarb und geworden. Und wenn Sie auch diesen Dank nicht begehren und nicht dulden - leise fallt er dennoch auf Ihr Haupt nieder, wie welkende Blumen im Herbst » [A... Nelle Sue mani io pongo questo libro. Poiché Lei mi ha dato molto di più di quanto a me è stato concesso di esprimervi: tutto ciò che ho raggiunto e conquistato, E anche nel caso che Lei non gradisca e non desideri questo mio grazie -esso cadrà silenzioso sul Suo capo, come fiori appassiti d'autunno].

17 *maggio, notte, lavorando* Ho notato una cosa strana. Scrivo, cancello, penso, poi mi dico: capisco, capisco tutto perfettamente... Mai mi è stato così chiaro quanto la mia produzione sia visionaria.

20 maggio Il saggio su Philippe sta maturando in maniera strana. Mi sembra che sarà il vero saggio-Irma. La lirica dello stadio attuale. Spedito la lettera. Espressione dello stato d'animo dei giorni precedenti e seguenti, E anche di questi giorni. Ci sarà dunque una vera grande serie lirica: George, Beer-Hofmann, Kierkegaard, Philippe. Il nesso di Irma con il resto è molto più vago. Novalis: lo stato d'animo dell'incontro; Kassner: Firenze, Ravenna; Stormi le lettere da Nagybónya. Più lontano ancora: Sterne: la vanità; gli stati d'animo 'vani' dell'inverno dopo la rottura. Ernst: le ore della resa dei conti. Ma nei primi quattro ci sarà tutta la storia. - Temo solo una cosa: non andrà perduto ciò che volevo dire dell'estetica della forma in Philippe? Non sarà una ricaduta nell'antico lirismo? Non so.

La questione è: che cosa succederà se aggiungerò altre letture? Ora esclusivamente l'umano' ha sviluppo e maturazione in questo saggio.

23 maggio Constato freddamente che vado declinando - e questa freddezza non è solo soggettivamente triste (il fatto che io rimanga freddo), ma anche oggettivamente (infatti, la validità di questa constatazione acquista perciò verosimiglianza). Non soltanto procedo a stento, ma sono più debole di quanto sia mai stato. Se penso a quel largo e grande slancio che c'era in me nel periodo in cui ho conosciuto Irma, mi assale la vergogna, fortemente e profondamente. Sono diventato più debole. Il segno più evidente è che avrei bisogno di qualcosa di fisso, di pubblicare libri, di prendere la docenza.

E le cose esteriori sono sempre determinate da cause interiori: proprio per questo non le otterrò! La mia unica forza fino ad ora è stata che gli altri hanno sempre percepito che io non ne ho bisogno; ma non appena se ne accorgono, e temo che in generale se ne accorgano anche troppo presto, finisce per me ogni possibilità esteriore. E temo — tanto sono complessamente intrecciati interno ed esterno - che uno scacco

esterno possa provocare in me una débâcle interna.

Pure, in qualche modo, guardo tutto ciò come se fosse una commedia; come se accadesse a tutt'altra persona; con assoluta indifferenza. Ho scritto queste cose quasi esclusivamente perché le ho avvertite come 'problema'. (Ora mi viene in mente: come uno studio preparatorio per il mio saggio su Artù).¹⁸ E questo ha a che fare anche con la questione (che, sembra, sarà sempre una delle mie questioni fondamentali): è eroismo, questo, o piuttosto frivolezza? Dentro di me propendo per il secondo giudizio, ma — teoricamente - non escludo nemmeno la possibilità del primo.

25 maggio Di nuovo mi sento un po' più forte. Vedo possibilità di pazienza. Anzi, mi sembra che forse nemmeno un insuccesso interiore sarebbe una catastrofe. Cioè : se si rivelasse irraggiungibile ciò che io desidero come scopo finale (ed è indifferente se lo sia solo per me o in generale; *questo* è lo scopo che sta *solo* di fronte a me; e soltanto *una volta raggiunto* diventa degno di considerazione, come la possibile tappa di un'evoluzione scientifica), anche in tal caso credo che sceglierei questa via. E - esteriormente - potrei accontentarmi di 'prodotti parziali' —, cioè diventare saggista. E qui, ancora, l'eterna domanda : quanto vi è di frivolo in questa percezione?

28 maggio Ora sto pensando: il libro che sto scrivendo sarà comunque il mio vecchio libro sul romanticismo; quello che avevo abbozzato nell'estate del 1906 a Tatra (da qualche parte ci deve ancora essere una prima rozza traccia), quello di cui avevo parlato con Laci¹⁹ l'inverno scorso. Questo è un buon segno. Segno di organicità.

- Ci sono anche altri buoni segni: le cose accadono di nuovo al tempo giusto. Prima il libro di Ziegler,¹³ ora - proprio mentre sto pensando al razionalismo antirazionalista — i due volumi di Kierkegaard. (Entrambi sono arrivati, simbolicamente, 'al tempo giusto', all'ultimo momento -cioè, di fatto, tardi). Certo: la domanda (anzi non è nemmeno una domanda, ma una certezza) se tutto capita al momento giusto quando le cose vanno bene e se non succede nulla quando vanno male, è

solo una proiezione soggettiva. Certo. Ma a maggior ragione, allora, è un buon segno.

Tuttavia dovrebbe accadere qualcosa di 'umano'. E in fin dei conti tutto dipenderà da chi e che cosa verrà, e che cosa mi sarà offerto e che cosa mi sarà tolto. Oppure: maturerà qualcosa anche dal fatto che non verrà nessuno? È possibile. Se davvero maturasse qualcosa, non sarebbe un problema. Ma ho la sensazione che nessuno debba venire. Certo, col mio attuale sistema di vita è (empiricamente) molto difficile, quasi impossibile, che qualcuno giunga. Ma simbolica-mente questo evento è tanto più probabile. (Da notare che qui è ancora presente l'inferiorità e la frivolezza della 'vita simbolica' - almeno come possibilità -: chi giungerà dopo l'attesa, non potrà essere uno qualsiasi per me. Non verrà chi io ho atteso; ma proprio perché l'ho atteso, chi verrà sarà colui che ho atteso. Questa è di nuovo una questione indecidibile. Di nuovo qualcosa che solo le circostanze potranno decidere).

È strano: per il bene c'è bisogno di esseri umani, per il male no. Al tempo delle mie difficoltà con Irma - oppure, per parlare di eventi minori, al tempo dei miei molti insuccessi - non avevo bisogno di nessuno; sì, avevo bisogno di scaricare l'isteria, o non so che altro; ma non avevo bisogno di qualcuno. Oggi - anche se non sono stato felice quanto forse avrei dovuto della lettera di Ernst - mi è mancato per esempio Leo, a cui avrei potuto mostrarla. O qualcun altro. Ma qualcun altro, non chiunque. Qualcuno dei 'miei'. Quando si sta male, questo non accade.

Per quanto riguarda l'arte, invece, vale l'inverso. A un bello spettacolo vado volentieri da solo. Se è brutto, è irritante invece essere soli. -Perché questo? Una cosa è certa: questo antagonismo non è necessario, e nessuno dei due poli è quello giusto.

29 maggio Solo un po' di produttività interiore - e mi sento bene, e non ho bisogno di nessuno. È questa constatazione che è importante: non ho bisogno di nessuno. Sarebbe bello se ci fosse qualcuno - ma chi? Qualcuno, abbastanza forte da essere uno specchio (da non far passare i raggi), ma solo specchio.

Vedo sempre più chiaramente che intelletti molto forti e interessanti (Simmel, Bloch) non mi offrono quasi niente.

Io non mi evolvo attraverso le lotte, ma soltanto al modo delle piante. Questo non è un giudizio di valore; è una constatazione. Sono così, per cui è così che devo vivere, - Ma l'importante è un'altra cosa: come mai mi sono stati utili intelletti come quelli di Irma e di Leo, così devoti, flessibili e immediati, così pronti ad adeguarsi al ritmo altrui (Leo ora lo vedo assolutamente così, e credo giustamente)? Credo, perché erano abbastanza forti da intuire esattamente ciò che pensavo, ma non abbastanza da prendere un'altra direzione, una volta che si erano mossi assieme a me. Invece, la loro vita spirituale era più percettiva e più immediata della mia, per cui, nel mio ordine di pensiero, trovavano, o mi permettevano di trovare, cose alle quali il mio ordine d'esperienza, sostanzialmente asensuale, asessuato, razionalista, non sarebbe mai arrivato. Per questo tutto era così produttivo. E per questo così sterile con chiunque altro. — E così solo ora capisco l'infinito egoismo del mio affetto: volevo difendere *da me stesso* l'individualità di Irma. Perché avevo bisogno di lei così com'era; sarebbe stata una perdita per me, se lei avesse perduto la sua individualità adattandosi a me. - Questo, certo, era così inconsapevole che solo ora, nel momento in cui lo constato, scopro che non ho bisogno di nessuno; ma lei potrebbe giovarmi, se fosse qui. Potrebbe giovarmi — perché le parlerei. E per questo saprei parlare a lei, e non ad altri. È certo ormai: io non ho bisogno di ciò che gli altri dicono; ho bisogno soltanto di qualcuno a cui poter parlare (e, a causa di quello che ho detto, queste persone sono poche).

Da questo punto di vista sarà interessatissimo Paul Ernst - vedere se davvero siamo in reciproca sintonia.

notte, lavorando Osservo strane cose in me stesso. Un certo pensiero che sostenevo qualche tempo fa di colpo mi è parso del tutto improbabile, e nello stesso momento ~ in maniera appena percettibile anche per me - ho sussurrato fra me e me: «tuttavia bisogna che ci sia qualcosa di vero, in definitiva, l'ho pur detto».

Del resto; anche il saggio su Ernst sarà un saggio-Irma. Non solo a causa del problema-'delimitazione' che si trova nella parte, già pronta, su Brunilde: questo infatti ha avuto origine

dal mio rapporto con Irma, quasi partendo da punti a cui lei era del tutto estranea, e che dunque potevano essere destinati alla mia coscienza anche da altre cose. (Ma la cosa singolare è che sia stata proprio lei a destarli alla coscienza). E soltanto molto più tardi mi sono reso conto anche di questo genere di connessioni con lei. Ma la cosa più interessante è questa: una notte pensavo: come è possibile che io abbia due atteggiamenti così diversi nei confronti di ciò che lei mi ha fatto? Intuisco che, al fondo delle cose, è lei a risultare oltraggiata dalle sue azioni. Ha insudiciato se stessa, e per questo io la vedo sudicia. Ma — nella ‘vita’ — se ci mettessimo insieme, non cambierebbe nulla di nulla. E la spiegazione banale, cioè perdonare -e ‘tuttavia’ amare, non può essere presa qui in considerazione. La vera spiegazione sta nella differenza tra *la* vita e la *vita*. La *vita* lava via tutto; il tempo, l’evoluzione, gli istanti si combinano insieme, e tengono insieme, nonostante tutto, gli esseri umani, che sono, sul piano empirico, intrecciati gli uni agli altri, (Tralasciando ciò che è trascurabile). *La* vita non ‘tralascia’ mai nulla. E’ al di fuori dello spazio e del tempo. Non c’è oblio, non c’è perdono, non c’è stato d’animo. Le essenze comunicano con le essenze. - E per questo è una debolezza da parte mia (anche se una debolezza necessaria) saper ‘perdonare’ ora. Tuttavia - credo - ci sono anche in questo uomini forti. - Ma, meditando su queste cose, ho scoperto differenze radicali tra le forme dell’epica e quelle del dramma, intorno a cui ruoterà il mio saggio. E così anche questa metafisica della forma, totalmente astratta, mi riporta al centro di tutto: a Irma. (Perciò forse questo raffronto non è del tutto giusto - almeno nella critica dell’esperienza; non nella metafisica della forma, dove andrebbe bene - perché proprio lei è il centro di tutto e da cui tutto è nato, e per cui tutto è stato come è stato, e per cui lei ha fatto ciò che doveva fare, e io devo accettarla *così com’è*, e considerarla sacra, per poter rispettare la mia stessa vita. Soltanto ora, in questo momento, vedo le cose in questo modo. Prima credevo di doverla giudicare, ma ora non posso. Ora il problema è se questa strana cosa è accaduta perché da una scorretta analisi dell’esperienza è derivata una buona analisi della forma, oppure se davvero la visione del mondo ha un lato più profondo di quello drammatico-tragico. Quello religioso forse?

- Non so).

1 giugno Eppure ho l'impressione che grandi sventure proiettino le loro ombre. Può darsi che sia perché da due giorni ormai non lavoro decentemente, Non fa niente. Ma che condizione di vita è mai questa, in cui si ha bisogno di una continua e incessante ubriacatura di lavoro per 'sentirsi bene', e dunque per non pensare all'unica cosa vera - per dimenticare tutto: che cosa? (Credo di sapere molto bene che cosa) — E oggi penso: e se sul piano del lavoro tutto verrà raggiunto, interiormente ed esteriormente, allora -allora -? Che cosa ne avrò? Il fatto che tutta la mia vita - in sostanza — si vada sempre più chiarificando e sia in continua ascesa, non serve forse a far sì che un bel giorno saranno davanti a me, in completa nudità, il suo definitivo vuoto e la sua definitiva essenzialità: la tragedia? La sento venire. Forse mai l'ho sentita con forza così certa come ora. (L'anno scorso era dissimulata da grossi dispiaceri. Pensavo sempre che se non ci fossero stati, allora forse...) Ora non c'è nulla. E, prevedibilmente, andrà sempre 'meglio'. E sento che è ormai vicino il definitivo apice di tutto. E allora? Penso che mi sparerò alla testa. Avverto come un segno il fatto di avere avuto l'energia di farmi comprare una rivoltella da Otto.²¹ (L'anno scorso, quante volte avrei voluto che lo facesse Edith? O Ivàn Csorba?²² Ma non l'ho mai detto loro). Ora, proprio perché ne abbiamo parlato, è deciso. - Ma certo, che succederà allora? Chissà? - Può essere terribile sopravvivere a uno scacco. Allora davvero si declina in maniera definitiva e totale.

E oscuramente intuisco che Irma avrà qualcosa a che fare con la fine. — Tuttavia, nulla a che fare con la situazione attuale e con il definitivo apice di tutto. Lei c'entra solo nella misura in cui, da quando c'è stata, so che c'è qualcosa di essenziale al mondo, e che ciò che mi è proprio e che io posso ottenere non lo è. Eppure lei è stata solo un'occasione: e questo non può essere celato in eterno. Avrebbe potuto esplodere in qualunque momento, al contatto con qualcosa di essenziale. E - in ultima analisi - anche se è andata così, dovrò esserle grato, e lo sono, di avermi fatto conoscere tutto ciò. Poiché — infine, questo lo si può immaginare - forse avrei vissuto lino alla fine

questa vita, da 'studioso', senza averne avuto alcun presagio, E allora piuttosto...

Credo a qualcosa del genere: ci incontreremo a Firenze in autunno. Oppure: un giorno mi scriverà, e allora...

Vediamo: nel frattempo? Lavorare, come se avessi almeno settantanni, come se non ci fosse niente altro al mondo che scrivere qualche saggio, qualche libro.

2 giugno Oggi di nuovo ho letto da cima a fondo (dopo un breve periodo di sospensione) tutte le sue lettere, e valuto del tutto diversamente ciò che vi ho trovato - il mio modo di vedere non è cambiato troppo, soltanto vedo la sua sofferenza come qualcosa di molto, molto grande, ed eroicamente nascosta in un primo tempo; e neppure ora ho idea del momento in cui è comparso R.²³ Ma il mio giudizio è ora che lei ne aveva diritto, aveva ragione, ha fatto bene - forse ha commesso un peccato contro se stessa, quando R. l'ha accolta nel proprio cammino (penso proprio che sia così), ma non è giusto rivolgerle nessun rimprovero per avermi estromesso dal suo. Ho sempre pensato che le persone hanno ragione o torto le une rispetto alle altre, non a seconda delle loro azioni o di alcune circostanze, ma in virtù della loro natura; sono sempre alcuni ad avere ragione nei confronti di altri. Ora ho questa impressione: nei miei confronti lei ha sempre avuto ragione e l'avrà sempre. Perché lei è una persona siffatta, e io non sono che... E il valore più autentico in me può essere solo il percepire questa differenza, e salutare con eloquente mutismo la superiorità di questi esseri.

E questo modo di vedere e di valutare potrebbe anche dar luogo a un modo di vivere. Forse è il solo modo di vivere a me possibile. Strano: la forma dei miei saggi è la stessa: chinare consapevolmente la testa dinanzi a ciò che è più alto; sentimento di vassallaggio, il mondo sentimentale di Hagen. Domanda: questo vassallaggio potrebbe diventare un senso generale della vita? e come? Ora lo sento molto nei confronti di Irma; ma guardando al complesso delle cose, ha poco significato. La domanda è: come potrebbe un simile sentimento essere realizzato nella vita normale (vita comune, ecc.)?

6 giugno Certo - soprattutto a posteriori -vedo i limiti anche da un altro punto di vista: i suoi e quelli del nostro rapporto. La totale 'comprensione' è pura illusione: quello che dice dei miei scritti è totalmente vuoto. Ma — può essere produttiva solo una comprensione di questo genere, quando le persone producono di per se stesse 'comprensione', in quanto la consapevolezza della reciproca appartenenza è così forte e profonda che sembrerebbe impossibile e contraria ad ogni istinto vitale, se non ci fosse assoluta comunanza di vita sui punti - apparentemente -più profondi e più importanti. E forse le parole 'vuote' sono anche migliori e più importanti di quelle che significano qualcosa, perché è più facile riempirle; e in questo modo forniscono proprio il necessario incoraggiamento, ecc. - Solo ora lo capisco davvero, dopo che con P. Ernst ri siamo capiti così profondamente come mai forse. Ci siamo capiti. E allora? Allora nulla. Ci sono persone di questo genere. È giusto, è bene. Forse in questo modo mi potrò chiarire prima qualche questione scientifica. E con ciò? - Questo « e con ciò? » certo vale solo nel senso umano più profondo, che, del resto, può offrire molto (per esempio Leo) - Ma in questo modo si rivela - ciò che ormai si poteva vedere anche in Leo quel tipo di 'comprensione' non ha nulla a che fare con questo.

9 giugno Nuovo progetto di dedica: « Dem Andenken meiner ersten Florentiner Tage » [Alla memoria dei miei primi giorni fiorentini],

13 giugno È interessante come si è modificato - già da tempo — il mio atteggiamento interiore nei confronti delle mie possibilità rispetto a Irma, Ora continuo a sentire che tutto dipende da me; se io davvero volessi... Spero che non sia così. Non soltanto perché io non vorrò - ma perché, se così fosse, la poveretta già da tempo vivrebbe una vita tremenda. (Questo modo di vedere non mi è suggerito dalle convinzioni di Leo?)

14 giugno Dedica: « In die H ànde sei dies Buch gelegt, die

es mir gaben » [Io pongo questo libro nelle mani che me lo hanno dato].

19 giugno Ora la mia freddezza comincia a produrre effetti anche all'esterno. Prima se ne è accorta Edith, ora Hilda. Credo che Lutti, pian piano, si staccheranno da me, e - ? E - non fa nulla. O riesco a sopportarlo, e allora farò delle cose buone, e in questo caso tutto andrà bene. Oppure non ci riesco - e anche in questo caso tutto andrà bene.

Penso che questo sia un momento critico -quando si perdono le persone vive, reali. E il sintomo di questa crisi è che sono pieno di possibilità umane irreali; quelle esistenti sono ormai scomparse dal mio orizzonte. Attendo qualche miracolo, che possa portarmi l'irraggiungibile, l'impossibile. Che questo ora sia, in generale, in relazione a Irma, è quasi casuale. In quella fase, io avevo ancora esperienze umane, e dato che lei è stata, tra queste, di gran lunga la più intensa -in futuro sarà il simbolo del fatto che io ho potuto essere qualcosa per qualcuno, come lei per me. Infatti l'attesa del miracolo è del tutto incorporea e impersonale. Irma è ora soltanto un nome. - Ma attendere un miracolo è sempre segno di crisi. Tutto va bene, finché si riesce a invocare il miracolo. E allora esso accade. Ma il miracolo atteso è sempre impossibile.

E poi?

Poco dopo aver scritto queste cose, ho analizzato la causa di questo tono; il mio stato d'animo negativo si è aggravato fino a raggiungere quasi stati d'animo suicidali. Ma questa è solo la valutazione di uno stato umorale, il tono con cui si scrive di esso, il gesto con cui si prende posizione su di esso - mentre la cosa in sé è una realtà oggettiva. La causa dunque: da ieri sto leggendo un brutto libro, correggo tutta la mattina, non ho intensità nel lavoro. Del tutto empiricamente, potrebbe essere molto rasserenante sapere che tra qualche ora avrò finito questo libro, e poi tutto tornerà a posto. Ma come sintomo è infinitamente pericoloso: qui si tratta esattamente di ciò che l'inverno scorso, proprio qui a Berlino, spiegavo a Baumgarten: grossi guai non mi possono accadere - ma non c'è giorno in cui la mia vita non potrebbe sconvolgersi cento volte. Allora, gli dissi che un giorno mi sarei sparato al cervello per

una cameriera di Jena. Non esageravo allora le dimensioni della causa esterna?

21 giugno Philippe sarà davvero il grande saggio-Irma. Ora penso di saper comprendere dentro la sua forma il lirismo della situazione attuale (l'amore senza oggetto), e così introdurre nel suo contenuto ogni problema di forma attinente a Ph. - È interessante tuttavia che anche questo sia un vecchio tema, la prima metà della *Vita nuova*²⁴ progettata un anno e mezzo fa; mentre la seconda metà — più ampia, più oggettiva - sarà re Artù. (In cui - del resto - si è fusa ormai del tutto la novella anti-Hebbel: Artù amerà Ginevra a tal punto che per questo la perderà).

26 giugno Si precisano le vie - nel lavoro scientifico. Vedo la mia via; vedo che è possibile procedere; che occorre procedere — e che nessuno ancora, al di fuori di me, lo ha capito. E ci vorrebbe qualcuno, con cui poter parlare. Balbettare. I cui silenzi dessero impulso alla mia audacia, le cui domande dessero forza alle sensazioni vaghe - ci vorrebbe qualcuno - ci vorrebbe Irma. Perché non c'è nessun altro. Ci potrebbero essere solo surrogati. L'altro giorno ho scritto a Herbert²⁵ del 'balbettio'; certo, lui sarebbe meglio che nessuno, anche Leo forse - forse anche Paul Ernst sarà qualcosa del genere. Ma non è lo stesso! Le persone 'intelligenti', valide e 'capaci' Io sono meno che mai: sarei incapace di dire una sola frase a Simmel, Bloch o Karli: gli esperti vanno bene per le cose già pronte. Qui ci vuole qualcun altro. E questo altro, il vero altro, può essere solo Irma. — È ridicolo ora parlare di 'amore'; io non sono più 'innamorato' di lei - e sia prima che dopo ho amato di più altre persone. Si tratta di altro. Kassner la chiama « simpatia mistica » parlando del *Prometeo* e *Asia* di Shelley - e Ernst ha descritto tutto ciò in Brunilde: Sigfrido innamorato di Crimilde (bellissimo 'elisir d'amore'!) — mentre il vero amore è Brunilde. — Ma davvero è proprio ridicolo parlare di 'comprensione' -potrei citare una dozzina di nomi di persone che mi capiscono più di lei. I suoi giudizi sui miei lavori, nelle lettere, sono quasi comici. E tuttavia, di Kassner ha scritto « lì

c'è Ravenna, lì ci siamo lei ed io stretti in un solo problema » - e senza questa frase non avrebbe potuto esserci nient'altro. E i discorsi. - No! Sono ridicoli i filologi che della Stein fanno una dea, per capire il suo influsso su Goethe! Ma ancora più ridicoli gli psicofilologi che sottilmente dimostrano quanto poco lei avesse capito Goethe! Certo che non lo ha capito. Mentre lo hanno capito Fr. Schlegel e W. v. Humboldt. Ma è da quella non-comprensione che è nata l'*Ifigenia*, mentre dalla comprensione non è nato nulla. Noi Qui si tratta di qualcosa di mistico: saper vedere qualcuno come un miracolo; dipanare in lui (lentamente e naturalmente) la coscienza dell'inconscio; dare Forma al suo lirismo. - E in qualche modo intuisco che solo con una donna simile può esserci matrimonio, perché solo da una donna simile un uomo può avere un figlio: che è l'oggettivazione del suo grande desiderio, il suo farsi forma — non il frutto casuale di un'ora di ebbrezza! -

Soltanto, che cosa significa, per la donna, questo amore? C'è davvero una differenza, per lei, rispetto ad un altro genere di amore, più normale? Non c'è qualcosa di maschile nella Brunilde di Ernst? O forse ci saranno un giorno donne siffatte? Chissà? Oggi - credo - questo non conta molto. La poesia di Herbert « la donna solo donna... » potrebbe suonare molto diversa su una bocca femminile. E dopo tutto questo bisognerebbe, e bisogna, fare un po' i conti: sono solo, e continuerò ad esserlo. E non è lecito che io, senza di lei, riesca a liberare le mie forze meno di quanto avrei fatto con lei - e questo lo devo anche al suo ricordo. Perché che io possa avere ancora, nella vita, un simile incontro, non è neppure possibile né lecito pensarlo.

Strano: l'ho conosciuta appena per un anno, e quanto tempo c'è voluto per capire che cosa è stata in fondo per me.

31 giugno « Es ist das Zeichen bedeutender Menschen, dass sie zum Gewöhnlichen auf ungewöhnlichem Wege gelangen » [È caratteristica degli uomini importanti pervenire al normale per vie eccezionali], Hebbel, *Diario*, Munchen, 29 maggio 1837.

È del tutto misterioso come la mia produttività si sia di colpo arrestata. Mi sento abbastanza bene, non mi manca

nulla. Ma non va. Non sono nemmeno capace di sforzarmi. Sto seduto in silenzio, e rubo la giornata con futili pensieri. E attendo. È inconcepibile che, ad ogni istante, tutto non cambi di colpo - eppure non cambia. E -per quel che sento - la cosa più misteriosa è che è avvenuto anche diversamente da così. I miei scritti mi stanno davanti come miracoli, come doni celesti, come qualcosa di cui io - che siedo qui impotente - non sarei mai più capace - ed è inconcepibile che io ne sia stato in qualche momento capace. (Questo, naturalmente, senza voler dire qualcosa del loro valore oggettivo).

1 luglio Edith non risponde. Di sicuro le è successo qualcosa. Ma mi manca ogni energia. Quelle due lettere sono state le ultime. Mi sono meravigliato di essere riuscito a tanto. Sul piano pratico, le cose stanno così: in modo frivolo, lei ha spezzato qualcosa, senza ragione, per una curiosità isterica e masochista; qualcosa che era sano. Molto in profondità, lei intuisce giusto: tuttavia, molto in profondità, ognuno dovrebbe intuire in questo modo — ma dunque, non aveva nessuna ragione per il suo comportamento. Non è però sufficiente che lei sappia cogliere il sintomo con udito così fine? - Può esserci qualcuno altrettanto acuto e filosofo da riuscire a vedere anche le radici? - E se le vedesse, non dovrebbe piuttosto andarsene? - Lei ha ragione.

2 luglio Il mio nervosismo continua a crescere, Due settimane fa ho avuto una piccola allucinazione visiva: una macchia ha cominciato a muoversi sul mio braccio mentre mi lavavo. Ora ho una 'finezza d'udito' nervosa. Odo voci, ticchettii, ecc., e poi si scopre che non c'è niente. Dormo male ecc. Prospettive rassicuranti! - Inoltre, tutto ciò non è produttivo, come lo era invece il mio nervosismo l'anno scorso.

3 luglio Eppure tutto va male. La mia vita 'sta e cade' nell'ubriacatura del lavoro. Non appena qualcosa non funziona per una qualunque causa esterna - Riviera, ora il mal di testa - o almeno non funziona con una forte intensità isterica, la mia

vita è così sospesa che... - arduo trovare una metafora. Ora di nuovo potrebbe succedermi di tutto. — Non credo (almeno momentaneamente, perché sento molto le cause fisiche, esteriori, e dunque effimere, del mio stato attuale) che ora potrei compiere un gesto. Ma, anche, non avrei la forza di difendermi. E se dovesse durare tanto a lungo da diventare qualcosa di interiore (o almeno da sentirlo come tale) allora forse chissà...

6 luglio Penso che sia appena possibile — anche per Leo - riconoscere che il saggio su Ernst è il saggio-Irma. - Non fa niente. Ciò consegne dal suo stile.

Uno stile nuovo: filosoficamente valido. Attraverso cui l'oggetto viene abbandonato, per essere trasportato su una vetta assoluta. Ciò che avevo iniziato liricamente con George, e che non mi era riuscito in Storm, qui forse riuscirà. Questo sarà anche lo stile del libro sul romanticismo. Lo stile veramente 'libero dall'oggetto'.

Ormai non avverto nessun pericolo nei confronti di Irma: tuttavia la dedica esplicita è addirittura superflua; una devozione forzata. - Ma forse questo stato d'animo (nei confronti della dedica) cambierà in relazione a Philippe.

12 luglio Forse verranno tempi migliori. In treno sono stato preso da una grande ed eccitata volontà di lavoro, sono stato afferrato da una crescente ricchezza di ispirazione. La tensione era quasi spasmodica. - Ora naturalmente tutto ciò è cessato completamente - ma alla fine, dopo 5-6 ore di ricerca di alloggio, era già abbastanza che non ci fossero cose negative. E già domani avrò una casa!

13 luglio La casa va bene. Lo stile è di un vero eclettismo weimariano: Velazquez, Sebastiano del Piombo, Mantegna - Werther e Lotte, il Cristo di Thorwaldsen, ecc. Brutti mobili, molti fiori, ecc. Penso che andrà bene. - Sono un po' fiacco - e devo scrivere molte lettere. Si vedrà.

14 luglio Sembra, comunque, che la 'vita eremitica' sia raggiungibile. Il lavoro procede piano e male - e tuttavia non ho bisogno di nessuno. E anche dei desideri posso ormai farne qualcosa : quelli grandi forniscono i temi per il lavoro e lo guidano; quelli piccoli vanno bene per il riposo del pomeriggio e per riempire le pause del lavoro.

19 luglio Non ci sarebbe da meravigliarsi se fossi superstizioso - domanda: non lo sono forse già? - Giocare tutto su una sola carta — quella del lavoro! Nel pomeriggio - ancora non avevo combinato niente - ho giocherellato con la pistola. L'ho inceppata - e non riuscivo a riaggiustarla; mi sono tormentato a lungo, ho provato di tutto - inutilmente! La sera ho lavorato. Qualche pagina. Ho scritto qualche pagina, e del tutto casualmente mi è venuta in mente la soluzione. Ho tirato fuori la pistola. Vi sono riuscito al primo istante. Non è strano?

Non è strano che la lampada sia appesa al posto sbagliato - la mano fa ombra sulla carta - e che io lo avverta solo ad ogni lettera, ad ogni parola del diario? E non mentre lavoro. Ho deciso di dirlo caso mai alla padrona di casa. Ormai è la terza sera che lavoro — e non ci faccio caso. Ma di questo c'è una spiegazione 'psicologica' (anche se noiosa) - dell'altro fatto no.

27 luglio Mi vergogno a trascriverlo qui -non amo questi giubilei, e questo è davvero un giubileo : ormai da settimane credo che davvero sia finita ogni emozione nei confronti di Irma. Non penso mai a lei. Sulla mia scrivania - per motivi di stile, per via del mio saggio su Philippe - c'è il suo ritratto. Ma lo guardo appena, e, se lo guardo, è con infinita estraneità. E non mi viene mai in mente. È scomparsa. - Tuttavia ora non mi nuocerebbe un po' di nostalgia e di tristezza per lei - per via di Philippe. Ma così è la vita: forse è nuociuto al saggio su Ernst (portandolo sul patetico) il fatto che lei fosse sempre presente; peraltro non si adattava al quadro dei saggi. Forse senza di lei sarà troppo arido.

28 *luglio* L'oggettività dell'esperienza (Artù sta maturando!): l'unica cosa che registro come sensazione immediata, tra i continui rifiuti, è che la società odierna è impossibile. La cosa non riguarda me : io posso aspettare. I miei saggi avranno prima o poi un editore - e, se non fra un anno, fra cinque sarò accolto anche nelle riviste. Ma il mio caso dimostra che se un poveraccio si trovasse al mio posto - morirebbe di fame; a patto che, in generale, fosse riuscito ad arrivare fino a questo punto. - Questa non è 'bontà' o 'umanità' - è distanza dalle esperienze. E per questo in tutto ciò c'è qualcosa di triste. Non fa niente: purché riesca bene l'Artù'!

29 *luglio* Strani, del tutto immotivati, i miei attuali stati d'animo suicidali. Momentanei. Come vertigini. Non ci rifletto mai davvero - quando poi il momento è passato, li percepisco come una terribile follia. Ma ci sono momenti così: scioccamente, senza preparazione, solo così, buttarsi sul letto, stancamente, come se si volesse dormire - e allora. E allora ci sarebbe il grande silenzio. Riposo. - Questa non è disperazione. -E che altro?

31 *luglio* È possibile che, per via di queste domeniche, finirò per stabilirmi in Ungheria. Questi abominevoli, ripugnanti piccolo-borghesi, cose primitive! Come rumoreggiano, saltano, urlano! E come sono sottili le pareti di questa pensione! Sentire ogni passo! E le donne di servizio squittiscono e cantano... Si viene espulsi dalla società non in senso sentimentale, ma nel senso che la società logora i nervi con brutale indifferenza a chi osa vivere una vita diversa, perché non si conforma ad una vita 'comoda e cordiale'.

- Quanto odio, in questi momenti, la 'vita'!

È interessante la resistenza degli oggetti. La forma del saggio su Philippe era l'elaborazione della vecchia *Vita nuova*. E non va. Ph. è troppo esorbitante perché lo si possa incorporare, e non abbastanza grande da poter riempire tutto. Occorre dunque — così sembra — separare le due cose. - Peccato.

3 agosto Dedicà: « An... Nur an der Nahe erlebt man die Ferne und nur an dem Leben die Formen. Sie gingen in dem Augenblick, wo sich für mich alles entscheiden musste, durch mein Leben hindurch. Dass ich ihr Kommen und Gehen sehen konnte, gab mir alle Erkenntnis, die mir erreichbar, die mir vonnoten war... Vielmehr als dieses Buch zu sagen imstande ist. Darum muss ich es in ihre Hände legen » [A... Soltanto nella vicinanza si può avere esperienza della lontananza, e soltanto nella vita si può avere esperienza delle forme. Lei è giunta nel momento in cui tutto per me si doveva decidere, attraverso la mia vita. Il fatto di poter vedere il Suo venire e il Suo andare mi ha dato tutta la conoscenza che mi era raggiungibile, di cui avevo bisogno... Molta di più di quanto questo libro è in grado di dire. Perciò lo devo porre nelle Sue mani].

29 settembre Firenze senza Irma — e c'è qualcosa di importante: le stesse cose di allora: Giotto e Michelangelo. Non sono inebrianti come allora - ma se desiderassi qualcuno, qui, potrebbe essere solo Leo. Davvero so stare da solo: e credo di esserlo molto. Non fa niente. Sono molto lontani tutti coloro che 'spiritualmente' mi sono vicini. Un anno fa, forse, con Fulep,²⁶ si sarebbe potuto creare un rapporto di intimità almeno come quello con Baumgarten. Ora percepisco nelle persone solo ciò che mi separa da esse - la somiglianza serve solo a far notare la differenza. Ma non fa niente. Non è sofferenza questa.

Settignano, così, mi fa un effetto molto triste. Cose del genere sembra che non ce ne saranno più. Se guardo al futuro, ai cinquant'anni che seguiranno, vedo davanti a me un grande deserto grigio. Ma se ora mi metto a riflettere, temo solo una cosa : il calore della mia produttività sopporterà questo deserto di ghiaccio? Non diventerò così un arido pedante? Temo solo me stesso — non la mia vita. Ho temuto solo per il mio lavoro - non per me stesso. Il tempo dell'ultimo addio da Irma è ora qui (e reale rimane il senso del dolore più acuto: Irma è la vita). Ma non è triste lo stare a Settignano; non è il posto in sé, non c'entra nulla. Ora riuscirei anche a tornare

nell'appartamento di Pest o nello studio. Questi luoghi (come anche l'Aussee) ormai non sono più terrestri; le persone che vi erano allora erano illuminate dalla mia vita — ma questo non ha nulla a che fare né con il luogo né con le persone, che sono occasionali. Non fa malinconia guardare la Madonna di Michelangelo - è splendida; non fa malinconia stare a Settignano con i Vedres - persone semplici, comuni, gentili, un po' noiose. Potrebbe essere malinconico se fossi solo e vedessi chiaramente che le cose stanno così - se ancora, dentro di me, ogni possibile malinconia non fosse spenta,

1 ottobre Non dovrebbe essere possibile passare nemmeno un giorno senza aver letto alcune pagine di un grande filosofo. Ora ho per le mani Maine de Biran: e ho liquidato (senza crisi) questi ultimi mesi; mi sono perduto qua e là, ho vissuto tra la gente, mi sono immerso in cose futili - non si deve, ancora non è tempo per questo. Forse, quando si è già del tutto afferrato qualcosa, allora è possibile; ma la ragion pratica può venire solo dopo la ragion pura. E ancora non sono giunto a niente. Occorre ritornare al programma dell'autunno scorso: studiare molto per degli anni; tutto il resto è secondario - e per questo da evitare!

4 ottobre Sintomo interessante: oggi (sotto l'influsso di Masaccio) mi è venuto di nuovo in mente il libro su Alfieri.²⁷ Ho avuto questa idea : non ci sarà nessun contenuto 'sentimentale'. Ma all'improvviso, con molta forza e radicalità, ho sentito che questo non è negativo. Mi sembra che davvero Philippe sia stato la conclusione di qualcosa. Le cose a cui sto pensando ora forse hanno del pathos - così come l'Ernst rende il pathos della cosa - ma in esse non ci sarà più nulla di sentimentale. Enfin! - E con ciò davvero sarebbe tagliato ogni filo con la 'vita'. Perciò ho dovuto, in tutta segretezza, fare quello che ho fatto, per eliminare ogni sentimentalismo. Sono cadute le ragioni per cui questo mi serviva - ora spero che non possa più tornare.

11 febbraio 1911 Basta con il diario: è finito il tempo dei sentimenti. Sono passati più di quattro mesi da quando non vi scrivo. Sono contento che sia finito: è stato il mio periodo più debole - l'avervi scritto è stata sempre una debolezza. Non mi rincresce che così sia stato: sono lì dov'ero prima, soltanto più in alto. Sono solo, e non più disperato, più freddo di prima, ma più ricco. Dove c'era un non ancora, prima del diario, ora c'è un non più. Oggi Irma ha accettato la dedica del mio libro: sia questa l'ultima cosa che vi registro. E il suo nome sia l'ultimo, assieme a una semplice, seria, profonda benedizione a lei e a ciò che lei mi ha portato e mi ha dato. E se io potessi avere un compito nella mia vita (so che non c'è - però oggi so che questo ha una causa e un significato, e bisogna esserne contenti e non lamentarsene), allora potrebbe essere soltanto aiutare in qualche modo la sua vita. Io sono stato vergognosamente poco per lei - ma mi chiedo: questo è umiliante per lei o per me? Assurda domanda: questa è stata una tragedia - ma lei non è salita là dove io mi sono innalzato. E tuttavia lei è l'unica, e non c'è vita dove lei non c'è, ma anche questo è bello e giusto, il mio unico possibile.

Thy face is far from this our war,
Our call and counter-cry,
I may not find Thee quick unkind[?]
Nor know Thee till I die.
Yet may I look with heart unshook
On blow brought home or missed -
Yet may I bear with equal ear
The clarions down the List;
Yet set my lance above mischance
And ride thè barrière -
Oh, hit or miss, how little 'tis,
My Lady is not there!

... E mi sembra in stile con ciò il fatto che anche il mio ultimo pezzo di diario fiorentino era solo 'letteratura'. Andava bene così. E che non sia altrimenti.

*24 maggio*²⁸ « So arm ist keiner, Gott kann ihn nicht noch

ärmer machen » [Nessuno è così infelice che Dio non possa renderlo ancora più infelice]. Questo non lo sapevo. Ora lo so: è finita. Si è spezzato ogni vincolo - perché ogni vincolo era lei. E ora ci sono solo comunanze di scopi determinati, e questi scopi; e le cose; e il lavoro. Poiché lei era tutto. Tutto. Tutto. Ognuno dei miei pensieri era un fiore che le donavo, e il senso di gioia e di vita in essi contenuto era destinato a lei - che forse ora li vede e ne gioisce. Una volta (quando ancora non vi era nessun grande dolore, molto tempo fa) parlavamo di questo; e io le dissi: bisogna pur che ci sia qualcosa, tra noi, se l'uno ha un'importanza così grande nella vita dell'altro. Non era vero. Io non ero nessuno per lei... E poiché tutto *questo* non sono riuscito a riversarlo su qualcuno, tanto da potergli offrire anche solo qualcosa — ecco la sentenza di morte sulla mia esistenza. Non potrò mai essere niente per nessuno, e se mai qualcuno dovesse ancora significare qualcosa per me, dovrei fuggire; perché sono un lebbroso, e sono infetto. Ma questo non potrà accadere mai più. Ora si è spezzato ogni filo. Ora c'è solo il lavoro — finché reggo.

Ma ora non ha più importanza sapere se lei aveva bisogno di me o no. Chi prova sentimenti del genere nei confronti di qualcuno deve essere pronto nei secoli dei secoli. Deve attendere davanti alla soglia... se mai un giorno... Infatti solo così potrà meritare il diritto di essere uomo. Io ho perduto il mio diritto alla vita.

E tutto questo è anche accaduto. Allora, molto tempo fa, poteva pensare che io avrei potuto salvarla dalle sventure, anche se lei non mi amava. E forse avrei potuto salvarla se l'avessi presa per mano e guidata. Non l'ho fatto. E da ciò è derivato tutto il resto. E se anche lo avessi fatto - tutto sarebbe accaduto ugualmente: e il giudizio sarebbe rimasto lo stesso: perché solo se avessi fatto tutto ciò che potevo, e solo con qualche risultato - solo allora la mia vita avrebbe avuto diritto al nome di 'vita'. — Ora tutto questo è andato perduto.

Ancora adesso non la penso morta. Ancora adesso so che vede se soffro, ancora adesso so che le dirò ogni cosa, ancora adesso...

E credo che non la potrò mai pensare in altro modo.

27 maggio²⁹

22 ottobre³⁰ Non so perché riprendo a scrivere. Questo è l'inizio - oppure la fine. Sarebbe vano starne a parlare. Ieri è morto Leo. Quanto mi era ormai lontano, quanto avevo già fatto i conti con ciò: non l'ho più, non c'è più - così tanto, che ormai per me l'importante era il senso, che *per lui* ciò aveva, e non la mia perdita. Adesso tutto è diverso. Adesso sono di nuovo rigettato in me stesso, È notte e vuoto intorno a me. La mia intelligenza lavora in uno spazio vuoto: mai resistere, mai essere. Neanche nel lavoro : non riesco a produrre nulla. È una prova, questa, o una tentazione? È Dio o il diavolo che mi ha sottratto ogni cosa? E qual è la strada per la salvezza, e quale per la rovina? Tutto è oscuro. Ho l'impressione di essere punito per la mia superbia, per il mio confidare nell'opera e nel lavoro. Anche questo mi sarà sottratto, e tutta la vita, e ogni possibilità di vita, e ogni cosa attinente al futuro; e non ci sarà la certezza di un sì o di un no, dove almeno il rifiuto indicherebbe nello stesso tempo la via. No, tutto si trova al culmine di una tensione dialettica: sì e no sono ugualmente potenti, e l'intelletto lavora nello spazio oscuro e vuoto: niente, nessun segno, nessuna via. E neppure l'oscurità è un segno: tuttavia la salvezza sta forse nell'opera, e non ho che da aprirmi un varco attraverso l'oscurità. Forse, però, essa sta al di là dell'opera: l'opera, la nostalgia di essa, il suo desiderio e la sua volontà sono il muro che mi circonda, che dovrebbe essere abbattuto per poter giungere alla luce. Umiltà! Umiltà! — Ma io, nonostante tutto, sono duro; ancora non sono del tutto spezzato, ancora non sono annullato. Qualcosa in me continua a stringersi intorno all'opera - ancora non sono stato umiliato abbastanza. Ma che cosa può accadere ancora? Non ho neppure la forza del dolore, la forza di stare al culmine estremo di tutti i problemi e dolori; se ne fossi capace, certamente sarei salvo. Potrei allora precipitare nell'abisso, oppure essere liberato, redento. Vi è infatti un'altezza, quella della categoria assolutamente pura, in cui tutto deve essere deciso come in una sfida divina. Ma nemmeno questo mi è dato. Come una macchina macabra senza guida né scopo, il mio intelletto lavora nel vuoto, nell'oscurità. O mio orgoglio e mia superbia: essere totalmente spirituale, aver già

abbandonato ogni cosa terrena! Ora questa è la ricompensa: io sono 'puro spirito', cioè uno spirito vuoto, senza vigore, senza punto d'appoggio, senza valore; e la mia condizione è la più terrena di tutte: un impuro groviglio, il non-poter-ascendere alla sfera della propria purezza. Così l'essere è ritornato a me: ma soltanto per trascinarvi in basso e umiliarmi. E il 'puro' spirito si affatica senza scopo, nel vuoto.

Occorre por fine alla propria vita? Ieri — prima di ricevere la notizia — pensavo continuamente a questo. Tuttavia non è una soluzione. Per Irma lo è stata. La sua tragedia è consistita nell'elemento vitale dell'esistenza, in una sfera dunque dove la morte è effettivamente un'antitesi dialettica della vita, dove un'assoluta omogeneità comprende morte e vita. Ma che cosa può essere per me la morte?

24 ottobre Sento vivere in me una finora mai avvertita nostalgia di felicità: sì, oggi è tutto il giorno che vado in giro fantasticando su di essa; ho sempre la sensazione che la felicità sarebbe il miracolo, la soluzione e la redenzione. È frivolezza, questa - o stanchezza? In ogni caso significa che tutte le conseguenze pessimistiche che ultimamente ero propenso a trarre devono essere annullate; se la felicità è *pensabile*, allora non vi è alcun pessimismo. L'assenza di consolazione, nella mia dottrina delle categorie, deve essere al di là di felicità-infelicità, ottimismo-pessimismo, e antitesi di questo genere. E non dev'essere più nemmeno tragica; sebbene il fenomeno basilare del tragico — nella mia concezione — si possa situare al di là di questi concetti. Oggi, di nuovo, mi sembra di riprendere semplicemente l'antica via; come se si trattasse soltanto della mia capacità di lavoro.

27 ottobre Una lettera di H.³¹ Mi scrive che non bisogna mai credere a certe cose, o che non bisogna mai farle vivere in noi (ad eccezione del puro negativo, del diavolo). Se la mia vita non fosse regolata in modo che tutti i problemi vitali sono consegnati ad un insolubile tacere, ad un equilibrio tra il sì e il no, allora potrei odiare — e sarei di nuovo un uomo, come lo ero quando Irma e Leo erano vivi, e la loro esistenza mi

rendeva vivo. Potrei, allora, o non credere a nulla di quel che appare evidente: e sarebbe la mia vita di prima, ma con questo punto centrale come l'unica cosa a me rimasta. Oppure potrei credere - e comprendere l'azione a partire da chi la compie, scorgere in ogni cosa il mio destino, il suo e quello di lei, vedere la colpa soltanto in me, e infine assolvere: l'accesso al religioso sarebbe compiuto. Ed esso non può non avvenire, se già non è stata decretata la mia fine. Bloch parla in modo straordinariamente preciso delle mie « costruzioni troppo panlogistiche », ed esige maggiore realtà. La dialettica è ormai esausta. Dal matrimonio di Irma ha avuto origine la serie Beer-Hofmann-Kierkegaard; ma ora non ha più alcuna forza. Io vivo in frivolo ritiro in problemi puramente intellettuali - e attendo il manifestarsi di un miracolo. Ma tutto è vuoto e intellettuale: una anticipazione nello spirito - e non una forte e umile attesa. Perciò il miracolo può anche non accadere. E io sento che la situazione nel suo complesso è soltanto un tentativo di rimanere nell'inessenziale, dal momento che non sarei all'altezza della disperazione che ne seguirebbe. Così ora non vi è che un triste vegetare (con la teoria della conoscenza come occupazione) - e attendo di vedere se la mia sarà una lenta e totale decadenza, oppure se verrò spinto al culmine della disperazione: là dove essa è così autentica e intensa che non è possibile sostare, là dove essa deve necessariamente aver fine. Mai come ora avevo previsto in modo così assoluta-mente sicuro ciò che deve avvenire, la rottura del mio intellettualismo, l'irruzione nel religioso; ma io li vedo soltanto come necessità, come postulati - e non sono affatto 'pronto', non abbastanza disperato. O piuttosto proprio per questo dovranno accadere? (Questa è di nuovo una vuota e frivola costruzione intellettuale). - Poiché il mio essere intellettuale esprime un punto morto: il mio rapporto con l'essere è un modesto rinnegare me stesso, che si alterna con il più superbo disprezzo per tutto ciò che esiste. E in questa situazione nessuna decisione può essere presa intellettualmente: il culmine deve spezzarsi! Deve! Ora vedo chiaramente, come mai prima, che il santo deve essere stato peccatore; solo attraverso il peccato, solo attraverso l'aver peccato, egli può raggiungere l'assoluto dominio sull'essere; solo così egli può essere in Dio, solo dopo essere stato nel

peccato. La categoria 'in' è un segno tipico dei rapporti essenziali. Io non sono mai ancora stato 'in' qualcosa.

Continuo ancora a soffrire di ogni cosa per confidarla ad Irma, per parlarne con Leo. Non posso mai essere solo (anche questa, forse, è conseguenza della mia impossibilità-di-essere-'in'; io non sono mai monologico). Ma essi sono i miei due partner a priori. Se la mia analisi è giusta, quando avevo dei colloqui amorosi con Hilda -era tuttavia Irma la mia interlocutrice e la mia meta. E con chiunque io parli ora, Leo resta sempre il mio partner. Forse però questo significa divenire monologici. Ma allora è strano che, in primavera, dopo essere stato insieme con L. e I., ero molto più monologico di quanto lo sia adesso, tanto che tutti e due ora mi sono più vicini di allora (come una volta ebbi a dire di I., la sua presenza non può competere con la sua assenza). Si tratta, adesso, di far sì che da loro si formino voci ed echi come sbirri che ci accompagnino? No! Perché questo sarebbe un rapporto 'poetico', un rapporto puramente formale - e dunque frivolo. Non mi sarà mai concesso di concepire il loro destino come componente del mio — non mi sarà mai lecito (e neppure possibile) dimenticare l'assurdità della loro morte.

È strano che - ora per la prima volta — nelle mie fantasie suicide il pensiero di mio padre entri come un impedimento; inoltre, oggi ho scritto a Mici³² in modo più aperto e più profondo che a molti 'amici'. Che significa ciò? Che l'assoluto sradicamento non possa essere sopportato, mia sorella e mio fratello me lo hanno finora a priori mascherato : ora la famiglia dovrebbe 'entrare nel suo diritto'. Tuttavia anche in questo occorre rettitudine intellettuale I Come non mi è possibile cadere dalla disperazione nel pessimismo, così non mi è lecito riempire il vuoto intorno a me con dei surrogati. Come Herbert o Ernst Bloch mi sono così poco 'amici', nel senso di quella categoria assolutamente irrazionale, mistico-profonda, che era presente nel rapporto con Leo (o almeno nel mio rapporto con lui), altrettanto poco la mia famiglia si configura come una famiglia in senso proprio. Dunque: né Parigi, né Monaco, né Budapest. È spaventoso che tali pensieri siano solo possibili.

Il non essere ricambiato da parte di L. e I. Io non sono mai stato per loro quel che loro sono stati per me. Era un amore astrale: e tuttavia peline di terrestre irrazionalità, per loro, senza dubbio, era sublime a metà, e, alla lunga, frenante. - Come sono sempre stato infinitamente solo, e quanto lontano dalla vita, poiché quella era la mia vita.

È singolare - lo noto soltanto adesso - il forte parallelismo tra la realtà corporale e quella spirituale. Sto sulla cima di una torre — e mi nascondo il volto tra le mani; alcune settimane fa ho scoperto — cosa che prima mi era ignota - che soffro di vertigini. Ne conoscevo già la sensazione fisica: era quel terribile senso dell'abisso che mi afferrò quando lessi la notizia della morte di I. E quest'altra? - O non si tratta qui di qualcosa che è più di un'immagine?

17 novembre Continuo a vivere - come è strano; sembra che non ci sia mai una fine. Ed è strano che dentro di me non trovo assolutamente alcun argomento contro il suicidio. Addirittura trovo per esso - cosa di cui non sono mai stato capace prima - l'assoluta giustificazione intellettuale: sono alla fine. Quel che è raggiungibile con il puro intelletto (non quindi come risultato, come azione od opera, bensì come sfera dell'esistenza) l'ho raggiunto; ed ora questo si rivela essere niente. E adesso? Non è — anche intellettualmente, anche 'filosoficamente' — più onesto e più coerente decretare una fine, piuttosto che essere spinti lentamente a compromessi, e tentare di rappresentare quello che c'è di più alto, la sola cosa essenziale, dal momento che è negata in quanto irraggiungibile? (Non è indice di una sensibilità meschina che io possa pensare come possibile qualcosa del genere?). Perché non pongo fine alla mia vita? Non lo so. È meschinità? È speranza? (C'è senz'altro una certa presunzione nel pretendere la redenzione, poiché se ne ha bisogno; certo: essa non viene data in base al 'merito'; ma questo è il punto di vista divino; umanamente parlando, invece, la si deve 'meritare'. E io certamente non l'ho meritata. Poiché perfino questa ammissione non è espressione di autentica umiltà). La mia attesa è ostinazione? È sfida? Sento - molto profondamente -

che, *per l'opera*, anche il divino può essere posseduto, perfino se non lo si possiede; che esiste un giudizio esistenziale; che nello stesso sistema della redenzione non è lecita decadenza. — In conclusione: è proprio perché le cose, ora, mi vanno così male che dovrebbe essere possibile prendere una decisione. Perché dal punto di vista intellettuale, solo una decisione è giustificabile, non una fuga. E ad essa dovrei giungere, non perché a me è negata questa o quest'altra cosa raggiungibile (per esempio, ora, una piena capacità di lavoro), bensì perché io — che nel mio ambito sono pienamente valido - appartengo a un tipo umano a cui è negato il supremo compimento. Se dunque non accade alcun miracolo, e io non vivo nessuna Damasco (in cui il tipo umano cui appartengo verrebbe trasformato), la mia esistenza dipende dalla questione logica del giudizio esistenziale. Detto in altri termini; se è giusta la concezione vedica per cui la santità delle opere apre solo la via dei padri e non quella degli dèi - allora io posso spararmi. Poiché se io non posso raggiungere, attraverso la mia opera, il non-venir-più-generato, allora per me non c'è alcuno scopo. Nel primo caso, l'opera è in sé priva di valore. Ma tra i due casi ci deve essere una qualche connessione.

Ma è da notare che prima i miei istinti propendevano per il suicidio, mentre la mia etica gli si opponeva. Adesso io avverto un imperativo al suicidio sempre più chiaro, mentre ciò che gli si oppone è qualcosa di assolutamente opaco, inesprimibile. Di che cosa si tratta? Tutte le possibilità immaginabili sono esaurite. E non so neppure se ho il diritto di scagliarmi, con questo imperativo, contro i miei istinti in modo addirittura inesorabile, come ho sempre fatto. Questo è il carattere disperato della mia situazione. Non l'infelicità, bensì l'oscurità. In passato, qualunque incertezza mi si presentasse, io sapevo sempre quello che dovevo fare; adesso proprio questo è divenuto dialetticamente incerto. Perciò da parte mia, forse, non è soltanto frivolezza brancolare e attendere.

E di nuovo mi chiedo (come in ogni 'diario'): perché scrivo tutto questo? Tuttavia, questa volta, io so che cosa vi è da illuminare, che cosa deve essere illuminato, Se devo andare in rovina a causa della mia spiritualità, allora questo deve accadere in modo spirituale. Se mi sparo, la ragione di questo gesto deve essere chiara come la questione del principio in

ogni buona teoria della conoscenza. Se devo sprofondare nella meschinità e nel compromesso -, allora voglio che questa meschinità non sia occultata, voglio avvolgermi in essa, e in essa abitare. Sta in Dio redimermi dal mio essere; ma ad esso voglio rimanere fedele, fintanto che sono condannato ad abitarvi e ad essere così. In questo, per lo meno, non vi siano banalità né compromessi.

23 novembre Come tutto diviene dialettico in me; poiché nella mia vita non può entrare alcun elemento di realtà (e dunque nessuna scelta). È uno stato di frivolezza, o semplicemente di salute, questo in cui ora mi trovo? Questo permanente oblio della mia condizione — di cui solo raramente prendo coscienza (ma allora con grande intensità, anche se per poco). Dovrà esso durare fin tanto che non mi ci sarò ‘abituato’? Oppure dovrò abituarmi, attraverso questa irrealtà, al decadimento interiore? Oppure? - Queste coppie antitetiche potrebbero proseguire ad libitum. Si tratta, appunto, di uno stato dialettico. Neppure il più grande poeta potrebbe escogitare, per definirmi, situazioni più simboliche di queirultimo pomeriggio in cui Irma voleva avere il mio indirizzo (con tutti i prò e i contro dialettici); o il biglietto con il solo indirizzo degli ultimi giorni di Leo. E quanto più intensamente rifletto su di me, tanto più chiaramente vedo che soltanto la morte è una decisione; se io possedessi una reale rettitudine intellettuale, un autentico impulso alla conoscenza, allora mi dovrei uccidere; solo in questo modo potrei impadronirmi di quella scelta che il destino sempre mi sottrae; solo in questo modo potrei raggiungere quella realtà che, diversamente, mi viene sempre negata e mi risulta impensabile. Ma io non sono abbastanza deciso. È qualcosa di assolutamente opaco, assolutamente non analizzabile che mi trattiene? - Ma allora, questo mio sprezzante rifiuto dell’elemento creaturale, è forse divenuto dialettico? Io non sono riuscito a scacciarlo; si è rincantucciato in quest’angolo, e mentre in generale, sempre e ovunque, la mancanza di creaturalità ha comportato una mancanza di decisione, una sospensione dialettica, in questo caso è il residuo della creatura che vanifica l’unica decisione: il suicidio. Ma dovrò rimanere

sempre in questo oscillare? Sì : se avessi il pathos per la teologia negativa (umile)l Realizzare l'estetica della pura nostalgia, del puro precorrere (filosoficamente inteso): ma io sono troppo piccolo per questo. E, di nuovo, oscillante in maniera dialettica: è la mia nostalgia di decisione che me lo impedisce, la mia fame di sostanza e realtà, o è questa nostalgia, invece, un principio più alto e più profondo?

Anche in questo caso ogni decisione è impossibile. Per quanto io possa essere favorevole alla peggiore delle possibilità, per quanto io possa dirmi: rinuncia! - ritrarsi un gradino *prima* della decisione, dopo averlo sentito una volta come interiormente possibile, è peccato e frivolezza. Così tutto rimane sospeso. - Ed è singolare che in primavera, proprio quando credevo di essere destinato a questa condizione, è accaduto semplicemente che essa non soltanto è divenuta possibile, ma addirittura necessaria - ed io ho fatto naufragio. Qui vi è qualcosa che si deve esaminare con la massima precisione, e cioè se in questo modo la decisione non sia già stata presa: tutto quello che c'era prima si rivelerebbe, allora, come una falsa oscillazione, uno star sospesi per viltà, per cedimento, che però, intimamente, è così disonesto che al fondo, inconsapevolmente, non opera una rinuncia definitiva, ma si consola con la possibilità, con l'oggetto della nostalgia, che potrebbe sempre esserci, ma che tuttavia non c'è. Non c'è ora. E questa è una realtà assoluta, e dinanzi ad essa (ogni realtà comporta una decisione, un destino), se tutto ciò è giusto, io avrei fatto naufragio. Quid nunc? In questo caso un suicidio sarebbe stupido, tautologico. Che fare dunque? Rinunciare, e, in tutta umiltà, intraprendere un'impresa minore? Ma è possibile ormai rinunciare? Proprio per questo, perché questa *era* la decisione, non si può prendere nessuna decisione, — L'infelicità consiste in questo: l'intelligenza non basta per venirne a capo: la decisione deve provenire dall'esterno, oppure scaturire dall'interno. E per quanto tempo? - Il cerchio è di nuovo chiuso, ed io potrei ricominciare da capo.

Una cosa è chiara (anche se rende tutto ancora più dialettico): io non sono un uomo normale. Un autentico santo, o un vero pensatore, dovrebbe uccidere in sé quanto vi è di basso, di creaturale, al fine di raggiungere la propria

perfezione; dovrei io dunque farli maturare a piena vita -per poi sopprimerli? Chissà? - Ma dialetticamente le cose stanno così : e perciò forse mi è negata la perfezione (grandezza = corrispondere alle norme), oppure proprio per questo potrò raggiungere qualcosa (forse soltanto fissare un confine) che ai 'normali' è negato? Que sais-je? (Forse però tutto questo è sbagliato).

24 novembre Il suicidio sta trovando giustificazione in maniera sempre più chiara e logica; la qual cosa, però - tanto disperatamente 'ineffettuale' è la logica — non può dire assolutamente niente su ciò che deve accadere. Esso non avrebbe ora nessun legame con gli avvenimenti esterni. L'elemento esteriore consiste ora unicamente in un togliere il velo; io lo stilizzo in destino, traendone ora tutte le conseguenze che non ho tratto prima. Senz'altro in questa attività c'è qualcosa di forzato: senza tutte queste sventure, probabilmente sarebbe durato ancora più a lungo il dominio delle benefiche menzogne. Ma la conseguenza che io ne traggo sta *esclusivamente in me*, è pensabile e deducibile unicamente da me stesso: da un giudizio analitico che ha origine nel mio essere. Inoltre, mi accorgo di essere occupato da me stesso molto più di altre volte. Quando Irma si sposò, pensieri di suicidio mi divennero familiari: ma sarebbe stato ridicolo, e inadeguato, morire a causa di una donna. In estate, quando appresi la sua morte, speravo sempre che prima o poi avrei perduto la mia chiarezza e la mia coscienza - e allora sarebbe accaduto. Questo suicidio non sarebbe stato altro che una follia del dolore, una rottura - anche se inadeguata. Questa volta tutto è diverso. E che lo stato d'animo dei momenti migliori sia uno stanco à quoi bon? serve soltanto a dimostrare che la stanchezza e la nausea, che sono nate con me, adesso non hanno neppure un momentaneo contrappeso. Non ci sono più belle menzogne. Ma questo è - al massimo! - un pretesto; al massimo, la sua origine empirica. Ma una spiegazione dell'origine non è una spiegazione dell'essenza.

25 novembre Talvolta si risvegliano energie vitali: allora

tutto questo stato mi sembra poco virile e indegno. Vorrei lottare, senza speranza, senza meta, senza aspettarmi nulla: soltanto lottare, combattere! Tuttavia: dov'è il nemico? Io sprofondo in una palude: non c'è alcuna via d'uscita. Il mio antico grido: lavoro! lavoro! ora non serve a nulla. L'intelletto mi ha rovinato: troppo a lungo, in maniera troppo esclusiva, la realtà puramente intellettuale e l'ubriacatura del lavoro hanno sostituito tutto il resto: adesso sono come un morfinomane, i cui nervi già reagiscono a stento ad una dose più forte di veleno, e che non può più fare a meno di quell'ebbrezza; e per il quale più nessuna sostanza può fungere da fresco ed efficace stimolante. Perché anche in questo occorre essere chiari e giusti: per quel che riguarda la produttività del pensiero, ho fatto continui progressi; e quanto io scrivo ora è certamente più profondo e più compiuto di tutto quello che ho scritto finora, e se miglioro negli oggetti di cui mi sono occupato finora (il dramma non tragico), ciò significa pur sempre un approfondimento. Ma sono divenuto non idoneo al lavoro. Con sempre più forza si sta manifestando qualcosa che si preparava già da molto tempo - e cioè non riesco più a sopportare un lavoro quieto, privo di ebbrezza e disinteressato. Non appena il testo che ho di fronte cessa di sprigionare una reazione del tutto passionale, non riesco più a seguirlo. Così accade che, pur tra molteplici interessi, nella disposizione di spirito più produttiva, e nel continuo sviluppo, non riesco a procedere, ma anzi mi avvicino ad un interiore decadimento: ogni giornata ha un tempo breve e intenso -poi, uno stupido e infruttuoso e frivolo far niente; che però non ha in sé nessun elemento di distrazione, di ristoro, di conforto: è un lasciarsi andare nel riposo. (Noto incidentalmente: da un punto di vista esteriore, ho avuto molta sfortuna. Da due anni sapevo che adesso sarebbe venuto un periodo di apprendimento molto duro. Allora vi furono: il dottorato, la malattia di papà, che mi rovinarono la prima metà del 1910; con i viaggi rovinai io la seconda. Quando, alla fine dell'anno, ero di nuovo a posto, ci furono Herbert, vari elementi di imbarazzo, la primavera a Pest. Firenze: di nuovo poche settimane di raccoglimento - poi di nuovo interruzione! Se io semplicemente avessi sospeso ogni sviluppo nel corso di quel periodo! Allora sarebbero soltanto andati persi due anni. Invece, in questo modo, tutto è cresciuto

senza fondamento. Io mi trovo - interiormente — di fronte ad azioni di cui -esteriormente - non sono all'altezza. Così mi trovo ad occuparmi necessariamente di lavori che ormai — a prescindere dal logoramento del mio sistema nervoso intellettuale - per me dovrebbero essere interiormente superati). Tuttavia queste non sono che 'ragioni' e cause esteriori. Quel che occorre fare mi sta di fronte nella forma di un chiaro dilemma: o lavorare, o perdersi nel frivolo. E io sono — in questo senso - divenuto non idoneo al lavoro. Anche qui interno ed esterno fatalmente concordano: da un lato ho perso la 'fede', dall'altro i miei nervi vengono meno. Entrambe le cose procedono verso la stessa meta - forse proprio perché sono connesse?

30 novembre È interessante che in ciascuno di noi, quando la vita volge alla fine e ogni elemento estraneo viene meno, emergono la razza, la famiglia, che riportano vittoria su tutto ciò che si è acquisito e desiderato. Così è stato per Leo. Così è per me. Soltanto — credo - io sono più chiaro di lui: io ho mantenuto e conservato tutte le mie antiche valutazioni (o almeno esse non si sono spostate in questa direzione) - solo che io mi vedo in un altro rapporto rispetto alla mia famiglia; mi vedo in stretta connessione con essa. Posso esprimerla in questi termini: noi siamo tutti dei visionari senza visioni; uomini assoluta-mente irreali, che per di più sono fortemente radicati alla terra; realisti senza il senso della realtà. È singolare come in questo papà e mamma si siano avvicinati. Io sono l'unico consapevole tra loro; ho acquisito questa chiarezza fin da bambino - ma non mi è servita a raggiungere la realtà che mi difettava; non si può, in questo caso, parlare di sostituzione: solo mediante la non-chiarezza la realtà può essere celata, mediante surrogati può essere sostituita. La mia etica era (lo vedo oggi) un inconscio tentativo di fare della chiarezza un surrogato della realtà; e nel guardare (par distance, e un'etica della 'purezza' come la mia è anzitutto un problema di distanza) non vi è una grande differenza tra mondo esteriore chiaramente visto e realtà vissuta. Questa illusione però è passata. Ora io vedo l'elemento 'Lukàcs' in me; lo vedo però come incapacità di vivere; per me: poiché io non posso

soportare una vita inessenziale, e se continuo a vivere è perché, nonostante tutto, non ho ancora rinunciato a vivere. Oppure? Oppure io sono del tutto un 'Lukàcs' — e allora - in un modo per me oggi inconsapevole -riuscirò ad aggirare la realtà? Giacché il suicidio è realtà. Addirittura, l'unica realtà a me accessibile.

In singoli momenti si può vedere soltanto ciò che si è perso; lo si vede nelle piccolezze, nei dettagli. Mi è venuto in mente che, per tutto un periodo di tempo, trovavo che l'ascesa di P. Ernst come tragico contraddiceva la mia legge delle classi in declino (a lungo non mi sono occupato di questa cosa - ora che ritengo possibili, nella storia, delle leggi negative, non lo posso negare). Ebbene: Ernst non poteva andare oltre la sua Brunilde. Questa è ormai l'ultima asociale tragedia del destino della borghesia assolutamente sradicata. Weber: la nostalgia priva di contenuto; Charolais: metafisica del congiuntivo; Brunilde: etica tragica di chi è rimasto solo.³³ Però tutto questo è indifferente: mi è venuto in mente Leo: le cose acquistano un senso solo in presenza di lui; se lui non c'è, nulla ha senso. È singolare quanto poco fosse necessario l'essere-con-me e l'essere-per-me di Leo e Irma, dato che erano loro a darmi esistenza; il fatto che esistessero era sufficiente. Ormai lo so: io non ho bisogno di essere per qualcuno quello che loro sono stati per me (Dio mio!), bensì che qualcuno divenga per me quello che loro sono stati. - È in questa assenza di gioia che io naufrago? Felicità = esistenza? In un senso molto profondo, vi è qualcosa di vero: se si intende la felicità in un senso ampio - e se vi si aggiunge un complemento. Cioè, se io avessi un talento femminile per l'ascesi, tutto ciò non sarebbe un problema. La felicità - intesa in senso ampio — è un rapporto esistenziale con la vita : ma anche l'ascesi lo è. Io sono nell'antinferno di Dante: Non ragioniam di lor, ma guarda e passa.³⁴

15 dicembre La crisi sembra essere alla fine. Mi sono rifugiato nella teoria della conoscenza e nella frivolezza. La cosa andrà - temo. Quello che ne è rimasto è che io sento la mia 'vita', il mio 'poter-continuare-a-vivere' come decadenza; attraverso il suicidio, sarei vivo, al culmine del mio essere,

conseguente. Così, tutto non è che un triste compromesso e un declinare.

16 *dicembre* Strana la condizione puramente intellettuale: sono sicuro di non essere mai stato vicino alla meta come adesso. Qualsiasi cosa leggo, avverto sempre che la mia teoria dell'implicito, dell'incompiutezza produttiva, del mitologico nella formazione dei concetti, è la soluzione di tutto. Per quanto sia ancora lontana la via verso il farsi esplicita di questa visione, la via è comunque definitivamente trovata. È strano: mai come ora mi sono sentito una nullità così detestabile e senza valore. Sì, in alcuni momenti - rari e buoni - scopro le tracce di una vera umiltà; questo sentimento, l'ho conservato - in non lo merito, non sono degno del mio proprio pensiero, e mai lo potrò divenire. Può consistere in ciò la soluzione? - Ora tutto è ancora immerso in una opaca frivolezza - e occorre anche guardarsi dalle possibilità di frivolezza di questo sentimento. Incidentalmente: le mie virtù 'negative': questa ansia nervosa dinanzi alla frivolezza e questo nervoso irrigidimento nei suoi confronti, il sentimento di pulizia psichica parimenti nervoso, le pretese nei rapporti — non sta in tutto ciò la mia inadeguatezza alla religione, all'esistenza? Oppure — e così la questione si complica, ma si fa anche più chiara — la ragione di tutto ciò non sta nella mia mancanza di misura (nel fatto di non avere, in me stesso, alcuna misura)? Allora l'etica sarebbe definita come misura dello smisurato: assai vicina cioè a Kant - e il nuovo concetto, che subentra nella religione, sarebbe appunto: la misura (qui soltanto religione ed estetica, rigorosamente lontane l'una dall'altra; anche l'arte di vivere', ai confini di etica, estetica e religione, è un problema di misura). E tutto ciò riporta all'antica domanda: come posso io essere filosofo? Vale a dire, dato che io non posso mai, in quanto uomo, uscire dalla sfera etica - come posso dar forma a ciò che è alto?

1 Questi versi compaiono nella seconda di copertina del quaderno contenente il manoscritto del diario di Gyorgy Lukàcs, trovato nel 1973 a Heidelberg, in una valigia, dove Lukàcs lo aveva lasciato nel 1917. Il diario porta anche, in copertina, l'indicazione « II », da cui si deduce, come risulta anche da allusioni contenute nel testo, che doveva esistere anche un diario precedente. Questo secondo quaderno, steso negli spostamenti di Lukàcs tra Berlino, Weimar e Firenze, copre il periodo dal 25 aprile 1910 al 16 dicembre 1911.

2 Questo frammento iniziale, di non chiaro contenuto, costituisce probabilmente la parte conclusiva di una riflessione di Lukàcs sull'opera di Béla Balàzs, *Szélpàl Margit Doktorno*, di cui peraltro si era già occupato in un saggio del 1909 *Jegyzetek Szélpàl Margitról* [« Note su Szélpàl Margit »] pubblicato poi nel volume *Balàzs Béla és akiknek nem kell* [« Balàzs Béla e coloro a cui non piace »], Gyoma, 1918.

3 Ferec (Franz Ferdinand) Baumgarten (1880-1927), filosofo dell'arte e critico teatrale ungherese.

4 Georg Simmel (1858-1918) seguì, professore a Berlino, i 'primi passi' di Lukàcs. Ne favorì, poi, l'inserimento a Heidelberg, 'alla scuola' dei Weber, dei Rickert, dei Lask.

5 Leo Popper (1886-1911), filosofo dell'arte, ebbe con Lukàcs un intenso sodalizio intellettuale, documentato da un fitto scambio di corrispondenza negli anni 1910-11.

6 Irma Seidler (1882-1911). Pittrice, partecipa all'esperienza della comune artistica di Nagybànya. Incontra Lukàcs per la prima volta il 18 dicembre 1907. Dal 28 maggio all' 11 giugno 1908 compie, con Lukàcs e Leo Popper, un viaggio in Italia. Sposa il pittore Kàroly Réthy. il 18 maggio 1911 muore suicida.

7 Il riferimento, qui come in seguito, è al volume *L'anima e le forme*, pubblicato la prima volta in ungherese (*A lélek és a formák*, Franklin, Budapest, 1910) e la seconda in tedesco (*Die Seele und die Formen*, Fteischel et Co., Berlin, 1911).

8. In italiano nel testo.

9 Vilmos Szilasi (1889-1966), filosofo.

10 Edith Hajós, prima moglie di Béla Balàzs.

11 Hilda Bauer, sorella di Béla Balàzs.

12. Così nel testo.

13 La ballerina Grete Wiesenthal e le sue sorelle.

14 Pseudonimo di Hugo Veigelsberg (1864-1949), letterato, uno dei fondatori della rivista « Nyugat ».

15 Protagonista de *L'Anitra selvatica* di Ibsen (1885).

16.. Kàroly Polànyi (1886-1964), storico dell'economia, filosofo della politica.

17 Data del primo incontro con Irma.

18 Progetto di lavoro mai realizzato

19. László BÀNÓCZI (1884-1945), autore di testi teatrali.

20. Leopold Ziegler (1881-1958), filosofo tedesco, continuatore di E. von Hartmann, Lukàcs è particolarmente colpito dal suo *Metaphysik des Tragischen* (1902).

21 Otto Mandi, amico di Popper, chimico, traduttore in tedesco del saggio su Kierkegaard di Lukàcs.

22 Persona non identificata.

23 Kàroly Réthy, pittore, marito di Irma.

24 Progetto di lavoro mai realizzato.

25. Herbert Bauer, in arte Béla Balàzs (1884-1949), poeta, scrittore, saggista, teorico di estetica cinematografica.

26. Lajos Fulep (1885-1970), storico dell'arte, fondatore di « A Szellem ».

27 Progetto di libro mai realizzato.

28 Il 18 maggio Irma si è suicidata.

29. Sotto questa data nel manoscritto si trovano alcune parole illeggibili.

30. Da questa data in poi il diario prosegue in tedesco.

31. Herbert Bauer (Béla Balazs). Dalla corrispondenza si deduce che Lukàcs lo riteneva in qualche modo responsabile del suicidio di Irma.

32 Maria Lukàcs, sorella di Gyorgy.

33 Personaggi di drammi di Ernst.

34. In italiano nel testo.

METAFISICA DELLA GIOVENTÙ

DI MASSIMO CACCIARI

TRAUERMARSCH

Il 20 novembre del 1889 Mahler dirigeva alla Filarmonica di Budapest la sua Prima Sinfonia.¹ Possiamo immaginare il pubblico di quella sera? Vi erano i maestri delle future 'colonie' artistiche di Nagybanya e Godòllò?² Vi era òdòn Lechner? E come, nella sua ricerca del rapporto tra le nuove forme architettoniche europee (Wagner, in particolare) e tradizione popolare ungherese, dovette agire la musica mahleriana? Vi era, giovanissimo, Béla Lajta, che giungerà, col cabaret Parisiana o col palazzo Rózsavolgyi (1911-1912), a un decantamento dello stile Sezession di timbro quasi loosiano?³ Vi erano, anch'essi giovanissimi, gli imminenti animatori della Budapest cultura-le-politica, il fondatore di « Ventesimo secolo » O. Jaszi, Erwin Szabó?⁴ E Sandor Ferenczi - iniziò da lì l'itinerario a Freud, a *Thalassai* Come udì quella musica (come potrebbe non averla udita?) Endre Ady? Sicuramente vi era quel Bernat Alexander, filosofo, estetologo, professore all'università dal 1878, che tra i primi riconobbe il valore di Lukacs e in particolare del suo grande libro sul dramma moderno; né poteva mancare József Lukàcs, il padre di Gyòrgy, che, nato da una famiglia ebrea povera di Szeged, era divenuto direttore di banca a Budapest, Kunstfreund per eccellenza: chiamò Bartók a insegnare pianoforte a uno dei figli, János, e composizione alla figlia Mici. Fu in uno dei palazzi di proprietà del padre che il diciannovenne Lukacs diede vita al teatro Thalia. Ma accanto a questi nomi sopravvivono subito quelli degli altri protagonisti dell'ebraismo ungherese a cavallo del secolo, da Simon Hevesi, che raccomanderà a Ibsen e Bjornson il futuro autore de *L'anima e le forme*, a David Kaufmann, la cui biblioteca ebraica privata era tra le più preziose del mondo, a József Bànóczi, direttore dell'istituto magistrale israelitico, e il cui figlio, Laszló, fu stretto compagno di Lukacs negli anni

della sua *theatralische Sendung*.⁵

Aus den Tagen der Jugend titolava il programma di quella sera il Primo Movimento. Lo svi luppo della Sinfonia *fugge via* dai giorni della giovinezza; Budapest, come la Vienna dei Klimt e degli Altenberg, apprende da Mahler che la memoria è *anche* questa fuga che consuma ogni felice *intuizione*. Lajos Fulep ne studierà il ruolo nella creazione artistica in un saggio su « A Szellem » (1911):⁶ quando la memoria assume un ruolo davvero formativo nell'opera, l'attività dell'intuizione cessa. « Intuizione della memoria » è un gioco di parole; solo ciò che vive qui-e-ora dinanzi a me è intuibile. La memoria anela infinitamente all'intuizione senza mai poterla raggiungere, scava nel passato, ricerca le immagini nella loro pienezza, comporta prove e lotte - ma in essa i giorni della giovinezza appariranno sempre nel tempo del loro *Trauermarsch*. Questo è il tempo della memoria. Tutti i nati 'attorno' alla Prima di Mahler ne sono partecipi : la loro 'gioventù' non è che elemento compositivo, *un* movimento nel contesto della Sinfonia, in fuga verso il proprio *Trauermarsch*.

Qui si compongono, *feierlich und gemessen*, il «puro slancio», lo stadio del «puro frammento»⁷ dell'esistenza romantica, il *fuoco* che ne consuma ogni consistere, e la *misura* del dramma. Quasi una risposta a priori ai *problèmata* lukac-siani: la forma romantica dell'ironia non appare più stretta tra forza dissolutiva e impossibile anelito alla patria di una nuova sintesi, di una Cultura, come destinata perennemente o ad essere il seme da cui *deve* nascere l'io o a trascorrere da esperienza a esperienza, « passiva »⁸ di fronte alla vita; proprio a queste esperienze, che la memoria scava e che sa non più intuibili, essa conferisce *misura*, ritmo. L'ironia né dissolve nel puro frammento, né 'inizia', come un fuoco purificatore, all'estasi verso nuove sintesi, ma coglie del frammento, del *caso* stesso che irrompe nella memoria, e che la memoria *cita* e commenta, il suo *proprio*, l'autentico. Dirà Lukacs: « L'assoluto, ciò che non ammette mediazioni, l'univoco, è soltanto il concreto, il fenomeno individuale ».⁹ Così il 'Fièvre Jacques' della *Marcia funebre* si trasfigura, rimanendo tale, nel *metro* della memoria, della sua *Dis-tanz*¹⁰ dalla intuizione felice: distacco e ritmo, misura; dramma e *forma* del dramma. Nella Sinfonia, ogni 'luogo comune' si rivela un abisso poiché si

rivela *luogo*. La citazione della memoria non astrae, non sublima, ma vede il 'luogo comune' nella sua dimensione propria, cioè come *luogo* - vede il *luogo* nel 'comune', l'univoco, l'individuale in ogni esperienza. La composizione dà *luogo* alle citazioni della memoria, che ne divengono un principio costitutivo; esse *avvengono* nella composizione, nel senso dell'*Er-eignis*:¹¹ il *proprio* del fenomeno assolutamente individuale e concreto, per quanto la Dis-tanz della memoria possa scavarlo, ha luogo, trova il *proprio* luogo nella composizione — che non ha la forza di intuirlo, che non è 'felice', ma può però ri-cor-darlo, ricondurlo al *centro*, farne il proprio *metro*.

Ciò che appariva 'luogo comune' diviene così *ethos*: trovare-dare-luogo. In questa prospettiva la Sinfonia mahleriana pensa il finito - non per dissolverlo, non per superarlo, ma per comporlo in quanto assolutamente concreto, individuale indivisibile. Nella prospettiva di questo *ethos*, la vita può essere 'salva', non nel sopprimerne i contrasti, nel poetizzarne ogni evento o nello 'sfruttarla' come suoi seduttori. È della creatura che occorre trovare la forma, è al *suo* proprio che occorre dar-luogo. E solo 'salvando' così i fenomeni si potranno 'salvare' le idee. Solo se il fenomeno, lo stesso 'luogo comune', è così concepito, potrà esservi *forma* e, dunque, composizione. La forma è sempre *verso il concreto*.¹² Il 'platonismo' del giovane Lukàcs, in tutte le sue diverse varianti, che analizzeremo, si origina come esperienza della problematicità della forma, minacciata di spet-tralizzarsi in vuota tautologia oppure di naufragare « sugli scogli della esistenza ». Il particolare timbro di tale 'platonismo' impronta l'intera generazione culturale ungherese cui Lukàcs appartiene e che egli largamente influenzò: 'salvare' il fenomeno, e cioè concepire il finito come *in-dividuo*, come *luogo-proprio*, l'eventocaso come *Er-eignis*, ciò coincide oggi con la 'salvezza' della stessa idea. Come può l'idea 'salvarsi' nel mondo della vita, se questa vita non fosse in sé concepibile come *Er-eignis*? se i suoi casi non potessero 'trasfigurarsi', nella memoria, nella Dis-tanz della memoria, come il 'Frère Jacques' di Mahler? E non vale l'idea, la forma proprio come questa potenza trasfigurante? Ciò che è in gioco in questo 'platonismo', e che ne costituisce la peculiare drammaticità, è la possibilità dell'idea. Il mondo

della vita appare ormai completamente *irreligioso* nei suoi confronti; né essa può esistere come Cultura, sintesi del molteplice. La dimensione dell'idea come forma *dell'in-dividuo* è la sola in cui essa può esistere nel 'tempo della miseria'. Si tratta, necessariamente, dell'idea *nella* memoria, ri-cor-data, 'salvata' in null'altro-che-nella memoria, mai, cioè, *intuita* nella pienezza felice della sua esistenza. Questa dialettica - per la quale ciò che viene a interrogazione o ciò che diviene enigmatico è l'idea stessa, e questa idea può 'salvarsi' soltanto nello specchio della memoria, nella sua Dis-tanz da ogni intuizione - spiega la natura essenzialmente *melanconica* del 'platonismo' lukacsiano. 'Salvare' l'idea è tutt'uno col vederne il distacco dalla sua stessa *radice*, col vederla *luttuosamente* - come se la sua tonalità si trasformasse da forma piena della visione a debole forma dell'udire, dell'ascolto: l'idea, come memoria dell'idea, ri-suona nella vita della creatura, ri-suona creaturalmente. Esprimere tale ri-suonare è il *dovere*; coglierlo e *comporlo*. Duplice, costitutiva problematicità di questo 'platonismo': da un lato, concepire l'idea nel tempo, *gottlos*, della sua non-intuibilità; dall'altro, esprimerla nella forma del dovere-Sollen, nella forma dell'imperativo, per principio distinto da quella della certezza teoretica.

All'interno di questo quadro è possibile, forse, comprendere unitariamente le diverse esperienze del giovane Lukàcs, in quanto tentativi di risposta a questo unico *problema*, nella cui definizione il neo-kantismo tedesco reagisce con l'angoscia apocalittica della contemporanea Russia 'dostoev-skijana' e la critica kierkegaardiana della dialettica con la volontà-dovere di forma che agita la poesia di un George come il dramma post-naturalista. Che l'una o l'altra di queste correnti costituisca di volta in volta la tonalità del saggio lukacsiano, l'intenzione che esso esprime è sempre 'superiore' al conflitto; il saggio, la *forma* del saggio, culmina in quella *attenzione* per il fenomeno, verso il finito, per coglierne il proprio, l'assoluto. In ciò esso si distingue a priori da ogni impressionismo, proprio in quanto è 'erede' del pathos dell '*attenzione*: interminabile ad-tendere al proprio, ad-tendere all'intuizione del proprio e alla *gioia* di tale intuizione. In ciò l'intenzione del saggio può apparire 'sistematica' — una sorta di 'sistema' dell'ad-tendere. O, in termini diversi, la *mistica* dell'attenzione è qui divenuta,

nell'impressionismo del mondo della vita, dovere-Sollen profano dell'ad-tendere, ma questo dovere sa di essere anche memoria di quella mistica, di ri-suo-narne. Questo ri suonare era il *Trauermarsch* mahleriano.

Se questo quadro vale al più alto grado per Lukàcs, non appartiene però a lui solo. Quella che Hauser definirà la «grande generazione»¹³ della cultura ungherese dell'inizio del secolo ne partecipa pienamente. Non solo Fulep e Popper, nel taglio 'cézanniano' della loro critica d'arte, e, più tardi, Antal e lo stesso Hauser, nella specifica attenzione alla forma che anima l'impianto pure sociologico della loro opera; non solo glandi sociologia come Polanyi e Mannheim, il cui costante interesse per le sintesi storico-ideali lascia chiaramente trasparire l'influenza lukàcsiana e, attraverso Lukacs, del Simmel della *Filosofia del denaro* e della *Sociologia*; non solo Balasz, nella sua opera, soprattutto, di drammaturgo e nelle sue riflessioni sul dramma; non solo il giovane filosofo Zalai, che Lukacs raccomanda a Fulep con queste parole: « È il nostro uomo: contro la psicologia, antipositivista, metafisico. Un uomo intelligente, colto, estraneo alle consorterie ungheresi... »¹⁴ — anche il simbolismo, certamente minore, di pittori come Gulàcsy o Ferenczy (che ritrasse il padre di Lukàcs), o gli ibridi ruskiniani-toïstoiani dei 'maestri' di Gòdollo, da Sàndor Nagy a Kriesch, per non parlare del Gruppo degli Otto, su cui torneremo, condividono la prospettiva anti-impressionistica della ricerca lukàcsiana. Paradossale ricerca, poiché essa si definisce nella forma del saggio — ma di un saggio 'platonicamente' rivolto, *attento*, all'assoluto, cioè: all'assoluto che il finito stesso rivela, in quanto *Er-eignis* — un saggio che nel suo creaturale esistere-esprimersi 'salva' la stessa idea. Questa dimensione della forma saggistica viene quasi sempre fraintesa, riducendola così proprio a quell'impressionismo cui, in Lukics, *metafisicamente* si oppone. Il saggio è 'platonismo' rovesciato: l'attenzione al finito, il suo commento, 'salva' l'idea, ne custodisce la forma nell'unica dimora oggi possibile. Perciò il saggio, in quanto 'platonismo', rimane a priori nella direzione e nel senso del sistema: la tensione sistematica non gli 'accade' dall'esterno o per l'esperienza di un suo qualche fallimento, ma gli è originariamente propria. Il saggio *attende* il sistema, nello stesso momento in cui *attende* l'assoluto nel

finito — *attende* che il finito, rivelandosi *assolutamente*, ‘salvi’ l’idea.

CULTURA ESTETICA

È Mannheim in una conferenza del 1918, *Lélek és Kultura, Anima e Cultura*,¹⁵ a offrire l’analisi ancor oggi più esauriente della « grande generazione », di quei « precursori », egli dice, « la cui strada è anche la nostra » : *versus* le molteplici Kulturobjektivationen, *versus* la « specializzazione » in singoli e separati domini di filosofia e etica, arte e storia, religione e società, compren-dere il comune *problema* che le attraversa e che, nella molteplicità dei loro linguaggi, esse interrogano. La cristallizzazione della dinamica culturale nei suoi elementi ‘speciali’ impedisce che essi vengano riconosciuti in quanto *funzioni*, il cui significato non è astraibile dalla reciproca connessione. La considerazione astratta-intellettuale delle Kulturobjektivationen conduce, alla fine, ad una ipostatizzazione del singolo elemento rispetto alla proposizione che ne rappresenta il contesto. Quest’approccio strutturale alle cosiddette scienze dello spirito, che Mannheim riprendeva da Zalai, ma anche, probabilmente, dal neokantismo del Cassirer, permette di intendere con maggior precisione la filosofia del saggio. Il suo primo momento coincide, appunto, con la fluidificazione delle obiettività culturali specifiche: di contro al gioco liberal-neutralizzante che dispone in pacifica coesistenza tutti gli specialismi, il saggio mostra come questi siano concepibili soltanto in quanto funzioni. Il secondo stadio o strato del saggio definisce il contesto di tali funzioni o, meglio, le diverse strutture cui esse possono dar luogo; il terzo, infine, ne ad-tende l’intenzione significante, l’*anima*. Tutto il saggio è disposto-composto verso questo *centro* - nella prospettiva del suo fuoco *immaginario*. Il centro, infatti, non è rappresentabile nella forma del saggio, poiché essa è propria dell’« uomo irredento », se non come *atteso*. Ma quest’attesa, svolgendosi concretamente nell’accadere, « verso l’esterno », ex-primendosi materialmente, rifuggendo da ogni estasi, dà vita all’*opera*, al *Werk*, a quella *necessità* del Werk che Mannheim ricorda

citando il sermone di Eckhart su Marta e Maria.¹⁶ Il Werk tende, attraverso il mondo della vita, alla cosa-in-sé inconoscibile, al centro del fenomeno e di noi stessi, e dunque la sua necessità esprime insieme la svolta, la *decisione-per* l'inconoscibile, e insieme il bisogno, la miseria che tale decisione rivela. Il saggio non discorre che di questa opera; in ogni opera esso interroga la forma stessa del Werk; nella stessa normatività (concetto, questo, prettamente simmeliano¹⁷) dell'opera - le leggi del suo ritmo, della sua prospettiva, dei suoi generi - esso coglie la nostalgia del *centro*. Si può a ragione affermare che questo sia l'unico oggetto, che in innumeri maschere si ripresenta, della forma del saggio: l'*operari*, l'interminabile scomporre-comporre, dividere-unire, come destino della Seele contemporanea.¹⁸

I primi documenti dell'anti-impressionismo lukàciano risalgono agli studi teatrali che sfoceranno nella monumentale *Storia dello sviluppo del dramma moderno* e, pressoché nello stesso periodo, all'interesse per la pittura post-cézanniana. Nel destino dell'« allontanamento » dalla forma tragica o della « platonizzazione » del dramma (lo spegnersi della forma tragica nell'essere-per-la-morte socratico, che finisce col dominarne discorsivamente il pathos¹⁹), Lukacs coglie non un movimento inevitabile di 'ironizzazione' del conflitto o di sua interiorizzazione, ma una hebbeliana *volontà di costrizione* (« Wille zum Zwang ») verso la rappresentazione « dell'umana contingenza », della « durezza » ma anche « ricchezza della vita ». ²⁰ Giustamente, egli vede in opere come *l'Anatol* di Schnitzler o nelle dissonanze di Hauptmann tra forma drammatica e sentimento elegiaco, gli esempi più perfetti di tale *costrizione*. Ma, dove la *Storia* conclude ancora con il delinearsi di un dramma anti-impressionistico in cerca di autore, sono proprio i saggi sulla pittura ad assumere un intento più dichiaratamente programmatico.

La sicurezza del loro tono riflette la profondità del legame con Leo Popper. Di un anno più giovane di Lukacs, collaboratore della « Fackel », di « Kunst und Künstler », della « Neue Rundschau », egli svolge, con Fiilep, un ruolo importante nella introduzione in Ungheria delle avanguardie post-impressionistiche, ma è soprattutto per le sue ricerche intorno al concetto di *forma* che Lukacs ne viene profondamente (fino

all'*Estetica* della vecchiaia!) influenzato. L'Epistolario testimonia la straordinarietà del rapporto. Il fragile Popper, le cui forze bastano appena per pochi e rapidi scritti, malato a morte come tanti personaggi della letteratura di quegli anni, è colui che riceve e giudica la febbrile opera dell'amico, l'unico cui Lukàcs voglia far *leggere* le sue cose e di cui tema, con tutta evidenza, il giudizio. Giudizio, a volte, duro, tagliente. Il saggio-dialogo su Sterne è esposto, per lui, al rischio di una « incredibile frivolezza » (« occorre che te lo dica, impietosamente »): il punto di vista dello *humour*, della dissoluzione dell'obiettività nel gioco sovrano dell'io, gli sembra non solo « terribilmente vago », ma anche opposto all'autentico pensiero dell'amico: «sii severo con la tua opera, rileggila chiedendoti se davvero ti appartiene ».²¹ Il richiamo, sotto diversi aspetti, si presenta come Leit-motiv delle lettere di Leo: egli è il 'polo' dell'opera, del Werk, del suo duro disincanto, contro la facile problematicità del chiaroscuro. È lui che, costantemente, trattiene Lukàcs sul limite dell'impressionismo. E può farlo perché comprende quale forza seducente esercitino sull'amico le parole di Vinzenz; la sua giovanile infatuazione per l'io « unico elargitore di vita ».²²

In questo, il saggio su Sterne e lo scambio di lettere con Popper che ne seguì sono davvero rivelatori. La stessa forma dialogica sembra 'sospendere' la posizione lukàcsiana. Vinzenz e Joachim, come procedendo per 'spinte' successive, esasperando paradossalmente le proprie posizioni, 'giocando' col testo che vorrebbero esaminare, si scoprono, *entrambi*, inautentici, avvertono la stri dente contraddizione tra ciò che affermano e ciò che vorrebbero indicare. Si tratta, davvero come in certi dialoghi di Hofmannsthal o di Schnitzler, di una commedia degli equivoci, dei fraintendimenti. Vinzenz giunge a parlare di « melodia infinita », cui, con tutta evidenza, *non* pensava affatto; Joachim esprime, alla fine, una sorta di involontaria parodia dell'atteggiamento etico assoluto (che sente per primo « vano »), come se il problema della forma saggistica non fosse mai apparso: « L'etica! Ciò che proviene dall'esterno! L'inviolabile legge che ci viene imposta! ».²³

La posizione weinnigeriana²⁴ di Joachim è colta (« con sarcasmo ») da Vinzenz nella sua radicale falsità: come si può combattere contro l' « anarchia », « in nome della vita », a

partire dalla « solitudine dell'eternamente astratto »? come si può, sulla base del « principio della forma in astratto » tacciare di anarchia la « polivalenza » del mondo della vita? Joachim, a sua volta, *interrompe* l'« infinita melodia » del collega nel punto davvero decisivo: la sovrana maestria nell'interminabile 'produzione' di forme è *sovrana impotenza*. Forma infinita non si dà: una formula paradossale buona a coprire ogni debolezza, un « abile paravento » per trasformare in gioco la miseria della rappresentazione, per mettersi « al riparo da ogni valutazione », un « genere di coquetterie ». Il non-poter-che trascorrere da immagine a immagine, non conoscere che il *passaggio*, l'impressione del passare, è, per quanto straordinariamente ricchi ne appaiano i colori, segno di impotenza. Vinzenz « sente nell'aria » questi « argomenti contrari e legittimi », così come Joachim, per tutto il dialogo, prova fastidio verso se stesso, « una forte avversione a portare avanti il discorso », la sua *vanità*.

Questo senso di vanità turba profondamente Popper. Perché né Vinzenz, né Joachim si esprimono *seriamente*? Perché Lukacs non si oppone, *seriamente*, né all'entusiasmo incantato di Vinzenz, né all'irrigidita etica di Joachim? Perché quella 'chiusa' (sentimentale? ironica?) in cui tutto il significato del dialogo sembra riconsegnato all'equivoca sfera dell'«esperienza»? Non ne va so:lo delle tue idee - dice Leo all'amico - ma anche delle mie. È come volesse chiedere al suo « caro vecchio»: chi è Joachim? Possibile sia la mia idea di forma che tu volevi interrogare nelle parole di Joachim? E, ancora più a fondo: da dove può venirti la necessità di confrontarti con me imponendomi la maschera di Joachim? O credi che io sia davvero Joachim? Le ricerche che Popper andava allora svolgendo, dimostrano, in realtà, quanto ne fosse lontano. La sua critica di un'arte ridotta a godibile ornamento (che non a caso Kraus ospitò), di uno Schaffen misurato sid metro del Geniessen,²⁵ così come di qualsiasi concezione art-pour-l'art, si incrocia con quella rivolta contro ogni eccesso monumentale, ogni enfasi retorica nei confronti dei valori plastici. Un suo saggio su Rodin è illuminante a proposito, per l'acutezza e la sobrietà con le quali, opponendosi a mode critiche che contavano tra i loro protagonisti uomini come Simmel o Rilke, indicava la *dismisura* di Rodin, la sua

ossessione per l'« oltre », la sua volontà di « potere tutto », dimenticando « che noi non abbiamo bisogno di tutto ».²⁶ Tantomeno l'idea di forma di Popper equivale all'astratto a priori di Joachim: la forma che Leo analizza (*in re*: da Bruegel a Cézanne) è *ritmo* di contrari, misura-accordo-armonia di elementi-funzioni còlti nella loro *in-dividualità*. Nell'opera, nel Werk, « non l'uguale si accompagna all'uguale, ma spesso il più estraneo al più lontano », « la forma trova la sua strada all'anima oltre tutti gli ostacoli ».²⁷ Ma non era questo anche il senso lukàcsiano del saggio? E a che pro, allora, ridefinire il contrasto nella sua fissità intellettualistica, ripolarizzarlo? Che cosa nasconde la *vanitas* di questa re azione?

Una *indecisione* - la difficoltà profonda di *decidersi*, personalmente e culturalmente, nei confronti dell'estetico. Dopo aver riassunto le sue tesi sulla romantica « progressive Universalpoesie » e sulla ironia come sua Weltanschauung, Lukacs afferma: « Io faccio, dunque, la *critica* di questa forma di infinito e questa critica è per me importante. E questa critica è davvero la mia. Ma io sento che anche le altre forme [quella del romanzo, lo humour, la Sehnsucht] mi appartengono interamente; vedi, non è a caso che io abbia usato citazioni da miei vecchi articoli [...] ma perché tu senta che i problemi di cui si tratta sgorgano *de ma propre vie* ».²⁸ Egli ha *bisogno* che « il suo solo lettore comprenda: pur non dimenticando per un istante ciò che gli deve, ciò che ha appreso anche direttamente da lui, egli va ora su una strada che è realmente autonoma. Ha bisogno di una critica « *esercitata dall'interno* » come quella dell'amico (« grazie, mille volte grazie, mio caro, per quello che la tua lettera mi ha fatto vedere »³⁰), ma rivendica ora le sue 'ragioni'. Popper non comprende la *necessità* del « dramma satirico »³¹ nel complesso del volume (*L'anima e le forme*) che Lukacs va raccogliendo. Dopo il *George*, afferma Lukacs, occorre mostrare la concreta, storica opposizione tra il piano della forma drammatica e la « ricchezza infinita » dell'epos; in altri termini, occorre mostrare come l'ascesi formale non possa *risolvere* concretamente-storicamente la forma dell'ironia: l'impossibilità, nel Romantico, di principi risolutivi. Il saggio è *tensione* reciproca di elementi-funzioni, forma *in sé* problematica di funzioni *che si cercano*, sospese l'una rispetto all'altra, mai accordabili in una sola tonalità. Insomma, il

saggio presenta valenze *libere* rispetto all'idea popperiana di forma; esso non può venire compiutamente *deciso*.

A questa *debole* risposta lukácsiana è come seguisse la lettera in cui Popper critica il saggio *Cultura estetica*. Egli ripropone all'amico le sue lesi con la massima nettezza: « Il suo più grande difetto [di *Cultura estetica*] è, comprendimi bene, la mancanza di quella solennità che deve essere presente in tutti i testi di qualità [...] Manca ad esso la verità sacra, quella *nuova verginità* cui dobbiamo tendere ogniqualvolta vogliamo essere belli. Non volermene, vecchio mio, ma bisogna che ti parli in questo modo, perché io credo in te e perché tu sei sulla buona strada (e ho terrore, ora, che tu l'abbandoni di nuovo), perché io credo nella forma, non in quanto esteta, tu lo sai molto bene, ma in quanto uomo retto ».³² La *decisione* che egli, dunque, chiede all'amico è per la *bontà* (lo *Sterne*, gli aveva scritto, non è né bello né buono). Se non si crede alla forma come alla *verità* (e non in quanto esteti) l'opera sarà condannata alla dimensione di una vana curiositas, non sarà più Werk, ma un insicuro oscillare tra inconciliabili opposti (Vinzenz, Joachim), polarità impotenti, che riflettono l'un l'altra la propria impotenza e si dissolvono nella 'maestria' del loro gioco. È sintomatico il *tono* della lettera: fortemente patetico, ma maturo insieme - sentimentale, ma forte: *paterno*. Si tratta di 'occupare' le valenze libere del saggio, si tratta di impedire che esse vengano *sedotte*. Si tratta di ricondurre Lukács alle sue idee autentiche, *a sé* - ma questo sé è Popper stesso. Non vorrà Gyuri disfarsene? non celerà questo il suo « dramma satirico » : un'ironica 'relativizzazione' dell'idea di forma?

Basterà aprire il *Diario* o leggere il *Necrologio* dell'amico per comprendere quanto queste domande angoscino il giovane Lukács. Questo *dovere* dell'opera, questa continua rinuncia che essa esige, è davvero eroismo? o non si tratterà ancora di 'psicologia'? o di semplice Erkennen,³³ di curiositas intellettuale sradicata? la vita di questo dovere e di questa rinuncia è *das Leben* o *das Le-ben*, la dimensione estetica, polivalente del mondo della vita oppure quella Vita, assolutamente *decisa* nella propria forma, « al di fuori dello spazio e del tempo »?³⁴ Nel *Necrologio* Lukács *eroicizza* l'amico: « Il pensiero di Popper è forma », e aggiunge, quasi a ritirare

tutte le 'ragioni' che aveva addotto a proposito dello *Sterne* : « Tutti gli uomini significativi hanno un pensiero solo, e anzi ci domandiamo se il pensiero possa essere plurale, e se la poliedrica, falsa ricchezza non sia propria soltanto della superficialità ». Nella forma va a picco il confuso regno della possibilità: « il baratro tra la forma e la possibilità nessuno ha saputo individuarlo tanto chiaramente come lui ». « La forma è la più forte realtà dell'esistenza », in essa l'opera si eleva oltre la vita empirica in una vita « quale dovrebbe essere » e trova qui la sua *patria*.³⁵ È come se Lukàcs volesse parlare per l'amico, avvertisse il dovere di farsene voce - ma, drammaticamente, questa voce è assai più affine a quella di Joachim che a quella di Popper, essa esprime l'immediata polarità anti-saggistica assai più che l'equilibrio, il ritmo della 'soluzione' popperiana. Non era proprio l 'eroismo' di Rodin che Popper aveva rifiutato? l'ossessione dei grandi slanci, del 'superamento'? Ma Popper stesso non aveva parlato *quasi*, come Joachim a proposito della « verità sacra » (« L'illusione della verità! » scriverà Lukàcs pochi mesi dopo « non dimenticare quanto difficile e lento è stato il processo di rinuncia a questo ideale da parte della poesia... e della « nuova verginità»? Perché i due amici non potevano parlare che 'tradendosi'?

Non solo perché 'uomini difficili' costretti nell'equivoco del discorrere, e troppo 'difficili' per potersi illudere di superarlo, anche laddove si impegna l'intera esistenza - ma perché *erotica* è la natura stessa della forma del saggio. Qui Lukàcs ha ragione, ma in un senso profondo, profondamente inconsapevole. Egli scrive all'amico che la conversazione dello *Sterne* è « profondamente e *inconsiamente* » (corsivo nostro) erotica e lo rinvia alla lettura della Prefazione, cui sta lavorando, a *L'anima e le forme*. Sta, dunque, nell'essenza del saggio la dimensione erotica; è Eros che ne muove la Sehnsucht, che ne avvicina-divide gli elementi : Eros figlio di Poros e Penia, tensione all'idea, ma interminabile, memoria della forma, mai intuizione. Affinità elettiva che non può *risolversi* — come il rapporto tra Vinzenz e Joachim. Poiché di questo rapporto si tratta, e non di quello di entrambi con « lei », È fin troppo evidente che « lei » è schermo tra i due, ma schermo *necessario* e nient'affatto pallida figura superflua come

vorrebbe Popper (ed è la sua sola critica che Lukacs condivida!). Solo per il distacco che tale schermo provoca si dà tra i due 'poli' tensione, e dunque Eros. È la natura erotica di questo dialogo a comportarne il contrasto e l'equivoco: essi stanno così uniti senza veramente congiungersi, separati senza veramente dividersi : debbono impegnare ogni forza per restare così insieme-divisi, correre all'estremo di ogni parola, costringere alla conseguenza ultima ogni gesto, rischiare di trovarsi e di dirsi come Vinzenz-Joachim — ma Lukacs sa bene che nessuna maschera è a caso: « si può recitare solo uno dei ruoli già esistenti », « nella vita non esistono vuote commedie ».³⁷ « Lei » comprende bene la *commedia* (e qui sta il suo ruolo, che Popper vorrebbe eliminare: per non scoprirsi nel suo riflesso? per fuggire da quel rapporto che ella riflette? o per potersi finalmente ritrovare solo nell'amico?) e si presta a renderne evidenti, e dolorosi, i dissidi. È per « lei » che il dramma satirico si trasforma nel dramma erotico immanente nella forma stessa del saggio.

Il *Necrologio* per l'amico dimostra come l'idea popperiana di forma costituisca il *Sollen* di Lukacs. Sotto questa luce, d'altronde, Popper *vuole* il loro rapporto: solo così, per lui, esso può mantenersi puro, *vero*. Nei confronti di questa volontà, che avverte o teme o desidera tanto più forte della sua, Lukacs 'combatte' nello *Sterne*, in *Essenza e forma del saggio*, in *Cultura estetica* e soprattutto nelle lettere che abbiamo citato. Vi 'combatte' incerto, indeciso, quasi ansioso, a volte, di assecondare l'amico. In una lettera di poco precedente quelle sullo *Sterne*: «Il periodo George-Beer-Hofmann è finito. Cosa verrà dopo?

Non lo so. Ora sto preparando il libro [quello sul dramma moderno]: la sua novità consiste nel fatto che è scritto nello stile della prima parte, dedicata al naturalismo; un tono erudito, obbiettivo, forte, privo di lirismo. Questo stile, se ricordo bene, *ti è piaciuto* [corsivo nostro]. Tu mi avevi scritto di non sapere se sarei stato oggi capace di scrivere così. Lo sono [...] Oggi come oggi, sono unicamente un erudito - senza lirismo ». Eppure, poche righe dopo: « Tornerò al lirismo in futuro? Io credo di sì. Ho dei progetti che lo richiederanno — ma più indiretto, più distaccato, più nel senso del saggio di quanto non abbia fatto finora ».³⁸ Dunque, l'amico non deve

tormentarsi: la forma del saggio - che egli teme — non permette la speranza di poter entrare in diretto contatto « con la vita vivente » (quel contatto che Vinzenz esalta). Il saggio non è che prosa - prosa 'platonica'¹ dell'« uomo senza destino », di fronte alla cui *critica*, cioè, il destino 'si ritira' come il *problema* della morte di fronte a Socrate. Ma quale carico di rinuncia non porta con sé questo *dovere*? L'impotenza starà soltanto dalla parte 'estetica' di Vinzenz o non si celerà anche nella paradossale etica di Joachim? Se l'uomo che cerca « riparo » da ogni valutazione non fa che ubbidire al proprio istinto di autodifesa, colui che si pone all'ombra dell'inviolabile legge non dimostrerà analoga debolezza, analoga incapacità di essere *autonomo*? Non sarà la debolezza di Leo a reclamare la forza della legge? Lukàcs, poco tempo prima, aveva inviato all'amico un racconto su Re Mida, ed ora quella figura gli torna alla mente a proposito del loro rapporto: « Mida aveva paura, non dimenticarlo, perché, almeno una volta, qualcuno si era trasformato in oro nelle sue braccia. Ed è così non solo *in eroticis*, ma in tutto. Tienlo a mente con calma malinconia. Che cosa è la nostra amicizia? Che cosa posso io essere per te? Una poesia di George comincia così: Fur heute lass uns bloss von Sternendingen reden. Persino tu, che sei la persona a me più vicina, di quanto mai credo una persona lo sia stato, persino tu non mi hai parlato che di Sternendingen ».³⁹ È una citazione nietzschiana, dall'aforisma 279 de *La gaia scienza* : « Eravamo amici e siamo divenuti estranei. Ma è giusto così [...] Noi siamo due navi, ognuna delle quali ha la sua meta e la sua strada; possiamo, sì, incontrarci e celebrare una festa tra noi, come abbiamo fatto - e allora i due bravi vascelli se ne stavano così tranquillamente in uno stesso porto e sotto uno stesso sole, che poteva sembrare fossero già alla meta. Ma proprio allora l'onnipotente forza del nostro compito [Aufgabe] ci strappò di nuovo l'uno lontano dall'altro [...] Che dovessimo diventare estranei, è la legge *che incombe* su noi [das Gesetz *uber* uns]: ma appunto per questo dobbiamo diventare ancora più degni di noi! [...] E così vogliamo *credere* alla nostra amicizia stellare [Sternen-freundschaft], anche se dovessimo essere terrestri-nemici [Erden-Feinde] ».

La luce di questa Sternen-freundschaft si riflette, come dicevamo, nei saggi dedicati all'arte figurativa contemporanea

(tanto che Popper consigliava Lukacs di introdurre il breve *Gauguin* in *L'anima e le forme*). La situazione della pittura moderna vi è definita come « di totale anarchia » : essa si è « liberata di qualsiasi finalità pratica dal contenuto ideologico, dal peso simbolico, si è resa del tutto libera... ». ⁴⁰ L'*ir-religiosità*, nel senso più radicale e pieno, contraddistingue questa arte *ab-soluta*: arte dell'assenza di Cultura, della perdita di ogni connettivo comunicante tra committenza-artista-pubblico. *Eroici*, anche qui, Lukàcs definisce i tentativi di comprendere le ragioni dell'« anarchia » e di superarla: eroico l'amore, malgrado tutto, di Van Gogh per « l'ordine e l'armonia », il « non poter fare altrimenti », il *rinunciare* a tutto per dipingere, di Cézanne. Di contro all'impressionismo, quest'arte nasce dal *devo*, non dal posso ⁴¹ - è *ethos*, ricerca del luogo dove *stare*. Questa ricerca perverrebbe al suo compimento con Gauguin: « Tahiti significa per lui il traguardo, la fine dei tentativi, e non, come molti hanno interpretato, la fuga ». Questo *luogo* è armonia e accordo non solo nel senso della specifica attività di pittore di Gauguin; egli non vi trova soltanto bellezza, ma anche «una propria collocazione sociale», una propria *utilità*. Ancora secondo la 'lezione' dell'amico: l'opera non solo deve essere bella, ma *buona*. Perciò Gauguin gli appare « l'unico pittore moderno giunto al traguardo » : egli ha trovato la Tahiti che ogni artista ricerca, anche se, finché non ci sarà data Cultura *vivente* capace di immaginare Tahiti in ogni possibile luogo, capace di trasfigurare ogni luogo in questa patria, anche i suoi quadri finiranno con l'apparirci « una meravigliosa possibilità, un'illusione incantevole ». Idea di forma e sociologia della cultura convivono in queste pagine del giovane Lukàcs, secondo una prospettiva che, nelle opere più tarde, risulterà semmai metodologicamente uni-vocizzata e applicata ad ambiti estetico-artistici diversissimi, ma non rovesciata. La forma popperiana può *vivere* solo in una Cultura; ma questa Cultura manca. Nella tensione tra *dovere* della forma e mondo della vita, come mondo del *dissolvimento generale*, dove « la stabilità dell'io » scompare insieme « alla stabilità delle cose », ⁴² sta il *luogo* dell'arte. ⁴³

Questo *luogo* gli sembra di scorgere anche nelle opere del 'Gruppo degli Otto' formatosi attorno a Kàroly Kernstok nel 1909, e che egli tien quasi a battesimo con la conferenza *Le vie*

si sotto divise. La via post-cézanniana, dello *spirituale* nell'arte, si è per sempre separata da quella dello « stato d'animo », dell'« attimo », delle « superfici ». ⁴⁴ La nuova arte è quella della creazione *finita*, del Werk; essa crede nella *sostanza* spirituale del rapporto tra Io e mondo: l'io non sta di fronte a « morte cose » sulle quali « posa i suoi raggi di sole », ma a sostanza vivente, costante e *solida*. Qui Lukàcs interpreta l'impressionismo secondo certe categorie macinane (estremamente volgarizzate); il suo programma anti-impressionista fa tutt'uno con la sua metafisica anti-positivista. In ciò la continuità della sua produzione intellettuale è impressionante; basterebbe pensare alla tarda *Ontologia*, pressoché integralmente dedicata a combattere le diverse correnti del positivismo contemporaneo. ⁴⁵ Ma è altrettanto e forse più notevole constatare che ogniqualevolta incontriamo nel giovane Lukacs tali inequivocabili documenti sulla continuità della sua vocazione (in questo articolo, e altrove, l'attacco, ad esempio, contro le « paradossali » categorie del « nuovo e interessante »), il linguaggio 'tende' sempre a Joachim - senza neppure quelle Regie bemerkungen che ne relativizzano e problematicizzano il significato. Né vi è traccia in *Le vie si sono divise* di quel dubbio conclusivo che 'sospendeva' il giudizio sull'arte di Gauguin; vi risuonano, invece, gli ingenuamente orgogliosi appelli dei giovani artisti, di Kernstok stesso, di Berény, di Kassàk, futuro direttore dell'importantissimo « MA », sul genio creativo e la nuova funzione 'religiosa' dell'arte. Appelli che non devono, però, far dimenticare l'apertura europea del gruppo: sono essi, infatti, a far conoscere a Budapest, tra il T0 e il T3, i viennesi post-secessionisti, il Blaue Reiter, i futuristi, gli espressionisti tedeschi. Ancora più stridente appare perciò il contrasto tra questo ambiente e il linguaggio lukacsiano - linguaggio del puro *Sollen* - frutto di quali conflitti culturali e esistenziali, già abbiamo potuto intuire. Popper cerca di 'rimuoverli' ancora una volta scrivendo al « caro Gyuri » : « ti avevo scritto che la conferenza su Kernstok non mi piaceva [...] Ora, che ho letto che cosa hai detto, devo confessarti di essermi ingannato, perché questo testo è così modesto, eccellente, combattivo, ben fatto e incisivo che sarebbe stato un crimine non averlo pronunciato ». ⁴⁶ E Lukacs, alla fine dello stesso anno da

Berlino: « Il desiderio più profondo è che il mondo, in quanto tale, sia *uno* », ⁴⁷ ma la vera questione consiste nel poter vedere, sentire, vivere la *pluralità* come unità. È riguardo a questo problema - dice Lukacs - che « il nostro incontro è stato per me provvidenziale, e io sento - non burlarti di me - di essere tuo allievo », perché la tua teoria ha enunciato per la prima volta concretamente e con fermezza che l'*arte* è per l'appunto quell'*operari* attraverso cui noi raggiungi-giamo la forma, e cioè nel quale non si aboliscono le distanze, ma si può vivere unitariamente la molteplicità, È in questo contesto che Lukacs si definisce un platonico a rovescio, sul *modello* dell'amico, « che ha fatto discendere le idee dal cielo e le ha poste sulla terra, nell'anima dell'uomo, nel pennello del pittore, nello scalpello dello scultore». Attraverso la critica dell'amico, come si vede, il 'platonismo' del giovane Lukacs assume piuttosto l'aspetto di un'estetica tardo-romantica (allora Lukacs era impegnato in un lavoro su Schlegel), tutta percorsa da una forte intonazione etica neo-kantiana. La peculiare problematicità del saggismo sembra 'acquietarsi' nelle 'soluzioni' cui Popper sarebbe giunto, Epperò, nello stesso libro in cui pubblica *Le vie si sono divise*, Lukacs la ripresenta, con forza e originalità, in *Cultura estetica*, che riprende la più profonda ispirazione kierkegaardiana de *L'anima e le forme*: uno strappo, non 'vinzenziano', dalla eroicizzata figura dell'amico.

Il contemporaneo mondo della vita viene qui rappresentato come lo stadio kierkegaardiano dell'estetico. Non vi è più segno di gran dispetto etico-morale nei suoi confronti, di immediata condanna per l'« anarchia » che vi dominerebbe, ma un'effettiva volontà di comprensione e disin cantato approfondimento. Nella cultura estetica (che trova i suoi idealtipi nell'esteta e nello specialista) è definitivamente perduta la dimensione *simbolica* propria di ogni Cultura, in forza della quale « a qualsiasi settore si rivolga lo sguardo » siamo costretti « a scorgere sempre la stessa cosa al fondo di tutto ». ⁴⁸ L'assenza del simbolo condanna alla Frivolitat dell'esteta quanto alla cu-riositas inesauribile dello specialista. Entrambi non credono in un *proprio* della cosa; per entrambi mondo e Io oscillano nella perenne inseguitas dello stato d'animo o della visione assolutamente parziale, sradicata dalla

comprensione del tutto (da ciò si può anche vedere come la categoria della totalità, nel giovane Lukacs, non sia affatto necessariamente derivabile soltanto dal suo, più tardo, accostamento a Hegel). Il mondo dell'estetico vive nella *seduzione*. Come Kierkegaard comprese, in esso tutto *dipende*, anche i suoi 'eroi' *dipendono*-, anche don Giovanni *serve* l'infinita (e non vi è forma infinita!) ripetizione, perennemente seducente e, insieme, perennemente sedotto dal mondo della vita. « L'unità della cultura sarebbe dunque stata raggiunta: la mancanza di unità. Esisteva un centro: il carattere periferico del tutto. Ed ogni cosa aveva acquistato valore simbolico: il fatto stesso che nulla era simbolico [...] Esisteva un rapporto tra gli uomini : la solitudine completa, l'assenza totale di ogni rapporto ». L'estetico è davvero il « dramma satirico » del 'platonismo' rovesciato della forma del saggio: esso si rivolge, sì, al finito, vuole, sì, riportare ogni idea in terra, ma non per salvarla, bensì per sedurla, per perderla. Rilkeanamente, l'esteta dice sì soltanto alla terra, ma non al suo *proprio*, all'Angelo. Così egli ripete, disperata-mente, il finito stesso - e ne è costantemente ripetuto.⁴⁹

Questo stadio - lo stadio dell'angoscia che assale il seduttore - e questo giudizio sulla cultura estetica come specchio deformante-rovesciante della Cultura, sono elementi che accomunano Lukács a Haecker,⁵⁰ a pagine essenziali dello stesso Wittgenstein,⁵¹ a presenze mitteleuropee della cultura italiana, tra Trieste e Firenze.⁵² Ciò che sembra caratteristico di Lukacs in questo saggio, anche rispetto agli altri già citati, è la risposta che si intende dare alla cultura estetica. Ad essa non si oppone più, immediatamente, l'istanza esteticoetica della pura forma, « dominio » sulle cose, « soggiogamento » del tutto. Anzi, il saggio è in gran parte dedicato alla critica di ogni « utopistica redenzione » del mondo attraverso il sogno di una nuova 'grande' arte, eroica per la sua stessa eticità. La perdita di valore simbolico che caratterizza la nostra 'cultura' sembra irreversibile - e Arte non si dà se non come « conseguenza di una Cultura ». Come 'salvare' il finito, allora? come 'salvare' l'idea *nel* finito? È proprio necessario — ecco la domanda centrale, che segna una svolta nell'approfondimento del significato della forma saggistica - è proprio necessario che dalla cultura estetica « scaturiscano solo vacuità e anarchie,

languori e sterilità, vani lamenti e malinconici orgogli? », o non si potrà, invece, costruire con gli stessi elementi di questa 'cultura', che sono i soli materiali a noi accessibili, « la ferma e incrollabile fortezza dell'anima »? Se tutto si svolge ormai « nell'atmosfera dell'anima », se nelle nostre forme manca quella forza del simbolo che, negli antichi sistemi, collegava espressione umana e armonia cosmica, ne conseguirà necessariamente uno stato di irrisolvibile *allegoria* da frammento a frammento, da segno a segno? oppure sarà possibile *dar-forma* (cioè: dar-luogo) alla *in-dividualità* di quest'anima, renderla davvero al suo proprio, pur riconoscendola nella miseria simbolica della sua forma, e dunque sempre *dipenden-le* dalla penia di Eros? Nel suo tentativo di risposta, Lukacs non ricorre né all'idea popperiana di forma, né alla categoria kierkegaardiana del *salto* che può seguire al compimento - in ogni senso -della cultura estetica, all'angoscia per il suo naufragio, ma alla versione vaihingeriana del kantismo, alla filosofia dell' **als-ob**.⁵³ L'eroismo' a noi concesso non consiste nel ricreare una Cultura, né nell'avere l'intenzione di farlo, ma nell'impedirci ogni illusione e, in questo stato dell'anima, mirare a dar-forma al nostro *in-dividuo*, *come-se* si vivesse in una Cultura, *come-se* quell'*in-dividuo* fosse davvero simbolo. Il *come-se* non illude, e neppure ricrea atmosfere nostalgiche; esso si svolge nel qui-e-ora: qui-e-ora la sua stessa forma nega che si dia la superiore unità della Cultura e, insieme, che si dia *forma* del dovere infinito verso di essa. Il *come-se* cerca la forma dell'individuo nel *presente* della creatura irredenta, del mondo dell'estetico.

Questa non era certamente la risposta 'voluta' da Popper, ma neppure è quella coerente con la tonalità kierkegaardiana iniziale del saggio. Ci muoviamo già nell'ambito del *tertium datur* lukacsiano - bisogno che innoverà Lukács dal purgatorio delle sue opere giovanili all'inferno di quelle della maturità e della vecchiaia. Se non vi è dubbio che la categoria dell'*als-ob* spiega una componente essenziale della forma del saggio, altrettanto indubbiamente è impossibile, sulla base della sua struttura logica, dar conto della « meta ultima » che esso intende raggiungere, dar-luogo alla sua Sehnsucht di redenzione (il saggio come Battista).⁵⁴ Questa Sehnsucht, come si è visto, minaccia l'irrealizzazione, nell'astratto Sollen, della

forma saggistica; ma la categoria dell'als-ob minaccia di cristallizzare nel presente della disperazione e del disincanto lo sguardo rivolto alla 'selva' della vita. Avviene un incrociato gioco di *rinunce*; come diviene spettrale il finito agli occhi del saggio che « tende alla verità », pur essendo uscito « per cercare le asine del padre », così quella tensione, quella *attenzione*, diviene, alla fine, puramente esornativa, superflua al sobrio sguardo dell'als-ob. Insomma: se nella pura forma del Sollen l'*amicizia*, la vicinanza agli altri e alle cose, diveniva *Sternenfreundschaft*, nella forma dell'als-ob essa mette a nudo la propria impotenza a 'salvare': la *Sternenfreundschaft* 'cade', sì, dalla sua infinita distanza, ma per perdersi nella disperazione del presente - o nell'im-porre soltanto *rinuncia*. Che è la dimensione in cui entrambe le prospettive si incontrano.

L'ALTRO PROCESSO

L'edizione tedesca de *L'anima e le forme* è dedicata a Irma Seidler. Lukacs l'aveva conosciuta alla fine del 1907 e insieme, nell'estate successiva, si erano recati in Italia, a Firenze. In quello stesso anno, ella sposò Kàroly Réthy, un pittore di Nagybànya e andò con lui a abitare nella 'colonia'. Aveva studiato pittura con Ferenczy, traendo ispirazione dalle sue atmosfere nostalgiche, dal suo misurato patetismo, per qualche illustrazione di favole, qualche paesaggio di maniera. Sei certo che lo *meriti*? - chiede Popper all'amico che gli confessa l'intenzione di dedicare ad Irma il suo libro di saggi - riflettici ancora; comunque « non ritengo possibile che tu lo faccia aperta mente. Quanto a un'altra forma, dissimulata... ». Ma per Lukàcs il libro assume addirittura il ritmo della sua esperienza con Irma : *Novalis* è la Stimmung dell'incontro, *Kassner* Ravenna e Firenze, *Storni* le lettere da Nagybanya, *Sterne* le 'dissolute' voci dell'inverno dopo la rottura.⁵⁵ Persino *l'Ernst* è un Irma-Essay. E dunque la dedica è necessaria: « in die Hànde sei dies Buch gelegt, die es mir gaben »? « Dem Andenken meiner ersten Florentiner Tage»? oppure, semplicemente « Irma von Réthy-Seidler, in dankbarer

Erinnerung»? Ma una dedica si impone: « In memoriam 18 XII 1907 », ⁵⁶ in memoria del giorno dell'incontro. La memoria è la dimensione del loro incontro e del loro rapporto. Non vi è che una differenza 'impercettibile' tra questa idea di dedica e quella definitiva: al posto della data, il nome di Irma.

Questa 'impercettibile' differenza è tale da sconvolgere non solo l'esistenza di Lukacs, ma da creare un vortice nel suo stesso pensiero. Irma *doveva* essere la donna lontana, cui dedicare la forma stessa del saggio. Di più, Irma doveva essere ciò a cui si rinuncia per poterlo riavere come valore, nella forma più alta, sottratta alle oscillazioni dell'estetico. Ma Irma doveva anche *esistere*, continuare ad esistere, pena la *falsità* di questa stessa rinuncia - come continua ad esistere Regina dopo che Kierkegaard ha dovuto lasciarla.

Nel *Diario* Irma è « la bella donna della mia mente », la sola che potrebbe aiutarlo, la sola alla quale egli potrebbe « all mein Leid klagen ». « Il ricordo di un solo episodio con lei è più di una vita che si possa passare con un'altra », e sono questi ricordi a ricondurre al pensiero de *la* vita, a far riconoscere la possibilità di un *centro* nella vita. La ricerca del centro costituisce il senso stesso dell'opera — ma come pretendere il diritto di trascinare *questa* donna in tale ricerca? L'opera, la 'mistica' del Werk, è contrappunto costante al tema dell'amore. L'amore diviene *Astralliebe*⁵⁷ - esattamente come l'amicizia con Popper *Sternenfreundschaft* - poiché la sua forza indica, sì, il centro che renderebbe autentica la vita, ma questo centro è ricercabile soltanto sacrificando il suo *presente*. « Credo a qualcosa del genere: ci incontreremo a Firenze in autunno. Oppure: un giorno mi scriverà, e allora... Vediamo: nel frattempo? *Lavorare* (corsivo nostro), come se avessi almeno settantanni, come se non ci fosse niente altro al mondo che scrivere qualche saggio, qualche libro». ⁵⁸ Nelle lettere il motivo è così ossessivamente presente, che Irma stessa lo ripete: « Gyorgy, ho percorso una lunga tappa con voi, nella vostra vita, nella vostra evoluzione [...] ma noi non eravamo insieme *con tutte le parti* del nostro essere. Noi non eravamo insieme là dove io vivevo, nelle cose tangibili, nella mia vita terribilmente umana [...] Gyorgy, crescerete senza di me, senza dovervi sentire concentrato su una sola persona [...]. Approfittate dell'incommensurabile fortuna di poter vivere

esclusiva-mente per il vostro sviluppo ».⁵⁹ Di questa « fortuna » parla Lukàcs a Irma: è lei ad avergli fatto capire come la sua 'vocazione' lo dovesse escludere « per definizione da ogni comunità umana e sopprimere in me ogni possibilità di essere accettato da chicchessia ». ⁶⁰ Ma Irma, egli continua, non può capirlo; per lei ciò che è accaduto non è stato forse, « necessariamente », un episodio della *vita*? Il libro le appartiene — poiché lei ne è *la* figura; donna, ma donna *della mente*.

Lukacs immagina il suo rapporto in una chiave kierkegaardiana. Nei confronti di Irma egli vuole il *gesto*, che *misuri* la vita, che stabilisca « differenze qualitative assolute nel rimescolio caotico delle sfumature ». Ricompare il tema della *decisione*; autentica è solo la forma dell'aut-aut, estranea a ogni via di mezzo, a ogni « sì, ma però »; essa scopre « abissi invalicabili in mezzo alla fittissima rete delle mediazioni ». ⁶¹ La forma dell'opera non è mediabile col chiaroscuro della vita. Ma di quale opera si tratta in Kierkegaard? e, dunque, di quale decisione? In Kierkegaard il contenuto dell'aut-aut si rivolge alla dimensione *religiosa*. L'amore assolutamente puro da ogni elemento acquisitivo, che deve essere affermato univocamente, attraverso una decisione irreversibile, rispetto a qualsiasi amore *nella* vita, può essere solo « Amore-esclusivo-di-Dio ». ⁶² In questo « tempio di ghiaccio » è impossibile il matrimonio, e dunque è impossibile Regina.

Il *gesto* che separa da Regina è *giusto* solo in questa dimensione — se è disperazione e angoscia per *ogni*, possibilità del finito. Ma l'aut-aut di Lukacs non sta di fronte al *salto* tra etico e religioso. La stessa struttura del saggio, lo stesso lavoro sulla *Cultura estetica*, lo stesso radicalizzarsi, altrove, della forma etica, lo escludono. Il distacco da Irma non può trovare le 'ragioni' di quello da Regina. Di fronte al bivio tra salvezza *per fede* del finito (Isacco ritornato ad Àbramo, dopo che il padre *l'ha ucciso*) e salvezza filosofica, e 'platonismo', Lukacs ha 'potuto' soltanto questa seconda via. È la via del Werk - e l'opera richiede rinuncia. Ma come giustificarla, *nei limiti* dell'opera? Ancora una volta, la decisione che quest'opera richiede non sarà il « dramma satirico » dell'aut-aut kierkegaardiano, o del Werk di Eckhart? La *giustizia* dell'abbandono di Regina sta in una 'vocazione' per nulla coincidente con la stessa voce dell'anima di chi abbandona. Per

quanto angosciata sia la domanda intorno alla autenticità di tale vocazione, è soltanto perché si crede nella sua trascendenza che essa legittima la rinuncia. La vocazione che si esprime *nelle opere*, invece, deriva a priori dal 'cielo etico' dentro di noi - e come togliere da esso l'amore di Regina, la vita con Regina? Nulla può significare Kierkegaard per il 'gesto' di Lukács verso Irma.

D'altronde, Lukács aveva interrogato a fondo la stessa decisione di Kierkegaard - e l'aveva interrogata *psicologicamente*, pur ben sapendo che non appena « entra in gioco la psicologia, ogni univoca autenticità e ogni monumentalità scompare » (anche in questo si può misurare la distanza che separa il giovane Lukács da Nietzsche⁶³). Egli voleva salvare Regina dall'angoscia del suo Amore esclusivo; « ma che cosa sarebbe stato di lui se la vita gli avesse tolto l'angoscia? ». ⁶⁴

Il *salto* sarebbe, allora, giunto non al compimento della disperazione per la vita, ma per timore delle promesse di felicità che questa pure conteneva - non, autenticamente, quando tutto è consumato, ma per paura di poter vincere la propria angoscia, di potersi appaesare. La decisione sarebbe, allora, decisione di *fuga*, poiché si teme la propria debolezza di fronte alla seduzione dell'estetico e si ama *troppo* la propria angoscia per sapervi rinunciare. L'apparenza dell'abbandono celerebbe pertanto la debolezza di *non* poter rinunciare. Lukács accenna soltanto a questi motivi, se ne ritrae subito per insistere sugli aspetti 'eroici' del suo modello, sulla (inesistente, beninteso) « statuaria certezza » del suo gesto. Ma soltanto la corrosiva presenza di questo dubbio rende conto della problematica conclusione del saggio: « E morì. Ma con la sua morte ogni interrogativo era rimasto aperto [...]. La necessità interna di morire è solo una tra l'infinita serie delle spiegazioni possibili [...]. Allora anche questo che fu il gesto più puro e più univoco della vita di Kierkegaard - sforzo vano - non è più un gesto ». Quanto più vano doveva, allora, Lukács avvertire il proprio gesto! come quel dubbio doveva risuonare in lui moltiplicato!

Nel *Diario*, se il tema dell'amore è continuamente contrastato da quello dell'opera, quest'ultimo è indissolubile da quello della vanità, della Frivolità. Nessuna chiara gerarchia

separa, *decide*, nettamente il *dovere* dell'opera dallo psicologico chiaroscuro della vita. Si era interrogato, quasi inavvertitamente, sulle possibili ragioni psicologiche dell'aut-aut di Kierkegaard — qui, invece, nei confronti di se stesso, la domanda è limpida e impietosa. Nella sua opera non vede nessuna « grandezza davvero per se stessa evidente e in se stessa fondata », La sua opera è *saggistica* - non contrasta ciò con ogni 'eroismo'? la forza propria del saggio come può distinguersi dalla Frivolità dell'estetico? Questa è per lui la « ständige Frage ». Se il saggio - ed egli stesso -non sono, considerati *metafisicamente*, che « infedeli, senza patria », il pessimismo che muove la ricerca della forma non ha *seria* radice; è piuttosto il pessimismo dello sradicato, non quello romantico, che vuole tuttavia creare le condizioni di una Cultura, né quello kierkegaardiano che vale solo in funzione della decisione autentica. Di fronte alla spettrale esistenza dei suoi « lavori », egli si sente *morto*.⁶⁵ Essi non salvano l'esistenza, ma ne riproducono il problema. Abbandonano Irma in cerca delle asine del padre - ma non trovano alcun regno.

Il pensiero del suicidio non nasce, allora, soltanto dall'esperienza della propria miseria *come uomo* totalmente 'versato' nell'opera, ma dal dubbio sistematico che corrode l'opera stessa. È, anzi, la minaccia di Frivolità connessa alle stesse posizioni 'eroiche' del proprio lavoro che finisce col rendere insensata la vita. Se l'opera non è 'al sicuro' dalla cultura estetica, il suo naufragio è il fallimento dell'uomo che sulla ricerca di quella securitas si era giocato. E Irma - che aveva fatto comprendere questo rapporto — ha allora « qualcosa a che fare con la fine ». Il pensiero di lei e quello della morte si confondono. Non solo pensa a lei soltanto nella dimensione dell'abbandono e della lontananza, ma in quella della necessità della *propria* fine, della propria morte. « E oggi penso: e se sul piano del lavoro tutto verrà raggiunto, interiormente ed esteriormente, allora - allora? Che cosa ne avrò? [...]. E allora? Penso che mi sparerò alla testa ».⁶⁶ Si fa comperare un revolver, se lo rende 'familiare':⁶⁷ l'educazione al suicidio della *troppo* giovane Mitteleuropa, così inscindibile da quella sentimentale e dal dovere del Werk. A Irma, in una lettera forse non spedita del novembre del 1908, aveva scritto: « Se avessi forza abbastanza per continuare a vivere, non

sentireste più parlare di me, io vivrei la mia vita miserabile e vuota. Ma potrei sopportarlo? [...] voi riceverete questa lettera insieme alla notizia della mia morte. Devo scrivervi, poiché sono pure stato qualcosa per voi e voi conservate certamente qualche ricordo delle ore passate insieme. Non vi sarà allora indifferente sapere perché mi sono ucciso, rifiutando una vita che, agli occhi del mondo, sembrava così piena di promesse [...] il periodo 'glaciale' è ricominciato per me: abbandono completo, solitudine, isolamento assoluto ».⁶³ Irma Io aveva « trasformato » in un uomo *buono*, gli aveva fatto provare il *valore* degli altri - voleva salvarlo. Ma, ora, « addio a tutte le bontà, esse sono perite in me ancora in germe ». E la loro fine è fatta, anche qui, coincidere con l'« ebbrezza » del lavoro intellettuale : « i libri, i pensieri agivano su me come un oppio ». Queste ebbrezza » contraddice la bontà - fa vivere « sulle cime », ma sulle cime non è possibile *vivere*. Poteva crederlo prima di incontrare Irma. Irma mette a nudo l'*impotenza* del suo lavoro, di più: il fondamento *ebbro* della sua volontà di Dovere, il suo amore per la propria angoscia. In ciò è come lei lo condannasse: « vorrei che voi lo sapeste chiaramente: è il mio incontro con voi che mi ha dato il presentimento che la mia vita era alla fine ».

Rispetto a queste del *giovane* Lukacs, le lettere di Irma suonano consapevoli, mature. Le muove una distanza che non ha bisogno di essere detta, un pudore della distanza che sembra sorridere degli impeti 'esplicativi' dell'amico. A « Gyuri » che si ostina a descrivere il suo stato di assoluta solitudine, presentandole la prima edizione de *L'anima e le forme*, risponde con un breve biglietto: « anche senza commento, non vi sarebbe stato malinteso ».⁶⁹ Guarda con affetto ai 'dolori del giovane Lukàcs': « malgrado la vostra auto-analisi un po' malinconica, si indovina che voi avete scritto questa lettera in un piacevole luogo ».⁷⁰ È come guardasse *crescere* l'amico, consapevole che egli *dovrà divenire*: « i vostri affari hanno preso una tale importanza... ». Lei — non riesce a esporre con gli Otto', il matrimonio con Réthy è fallito: sente di non riuscire a *dare* e ciò le dà l'impressione « di essere leggera come l'aria ». Prega Lukàcs di scriverle ancora. È il 28 aprile. « Gyuri » le risponde il 2 maggio da Firenze: sta leggendo Kant, Hegel, Plotino, ha in preparazione « ogni sorta di cosa », vuole

scrivere un *lavoro* per eccellenza: un nuovo *Lacoonte*, « un *Lacoonte* metafisico ». Il 18 maggio Irma si toglie la vita.

L'11 febbraio dello stesso anno Lukàcs aveva scritto nel suo *Diario*: « Basta col diario: l'età sentimentale è passata », ma soltanto ora essa è davvero finita, quando « so arm ist keiner », ⁷¹ quando la *povertà* si rivela come essenza del lavoro, dell'opera, della 'ebbrezza intellettuale'. Il « diritto alla vita » è per sempre perduto; rimangono « comunità per scopi determinati e fini precisi; rimangono dati di fatto; rimane il lavoro », null'altro che il lavoro. Irma è fuggita dalla figura, dal 'concetto' di Regina. Lukàcs l'aveva compreso: per Kierkegaard era necessario che Regina si sposasse e vivesse. Ciò solo poteva dimostrare che il suo gesto l'aveva realmente 'salvata', che il suo gesto era *buono*. Regina si salva e Kierkegaard muore del suo amore esclusivo, incapace di sopportare « oggetti » finiti. Irma, che può vivere solo « nella sua vita terribilmente umana », mostra che la sua vita era effettivamente per la morte - autenticamente, non desiderandola, non 'allenandosi' ad essa -, e Lukacs le sopravvive. E dovrà sopravvivere, a questo punto, attraverso *tutte le forme della sopravvivenza, dipendere* da esse. Radicalizza la dimensione *etica*, cui è condannato - non quella della salvezza, ma della rinuncia; non quella dell'opera buona, ma del lavoro e basta. Come è possibile, infatti, che l'opera salvi, se non ha neppure aiutato Irma? Essa appartiene a quelle « cose stellari », cui appartiene l'amicizia con Popper - impotenti a vivere, ma soprattutto, e grazie alla loro stessa distanza, *impotenti a morire*. Di tale colpa non si macchia Leo, che si spegne il 20 ottobre, pochi mesi dopo il suicidio di Irma, ma il peso di dovere e rinuncia che segnava la loro amicizia e che detterà a Lukàcs il pessimo 'monumento' del necrologio già citato. Da questo punto in poi Lukàcs sarà colui che ha mancato la *buona* morte, die non ha saputo morire al *tempo giusto*. ⁷²

L'opera non riusciva a superare quella minaccia di Frivolità, non in quanto estranea al puro dovere che Lukacs credeva costituisse il 'magistero' di Popper, ma in quanto misera *in amore*. « Com'è possibile vivere » si chiede il *Malte* di Rilke « se gli elementi di questa vita ci sono del tutto oscuri? Com'è possibile solamente esistere se siamo sempre così insufficienti nell'amore, irresoluti nelle decisioni, inetti e

atterriti difronte alla morte? ». Inetta non è stata Irma, né atterrito Popper - ma inetto, certamente sì, l'uomo 'versato' nell'opera, e *necessariamente*: poiché il *dovere* stesso dell'opera è durare oltre la vita, sopravviverele, 'superarla'. La morte di Irma smaschera le ragioni di questo dovere, la costitutiva menzogna del suo pretendere di salvare la vita 'superandola'. L'opera non ha *calore* - eppure lui, Lukàcs, scopre di averne bisogno.⁷³ Non è vero ciò che è andato ripetendo da anni - che si può vivere da soli, senza nessuno. Lo potrà come scienziato — non come uomo. *Come uomo* ha bisogno di calore, per quanto ciò che egli intende con questo termine è quasi impossibile da raggiungere. Ma in che cosa un'opera *fredda* saprà distinguersi da quella dell'art pour l'art o dall'Erkennen della curiositas erudita? In che cosa un'opera *fredda* è diversa dall'estetica Frivolità? Anche Lukàcs è l'uomo *magro* di Kafka, il suo corpo-assente.⁷⁴ Ma Kafka ha sempre saputo, e sofferto proprio in quel corpo-assente, l'assurda natura dell'opera - e l'assoluta distanza che la separa dal gesto kierkegaardiano. Né ha mai cercato di travestire religiosamente le forme del Sollen. È vero: nella loro paradossale solitudine, esse non permettono di vivere — ben peggio: possono permettere di sopravvivere. Non si può vivere soli, ma sopravvivere sì: in quelle comunità che si realizzano per scopi precisi, che si fondano sulle cose stesse, che tengono il lavoro in sé come valore. Dove ognuno può dire: « so arm ist keiner ».

All'opera manca il gesto essenziale, il *donare*. L'opera comprende, acquisisce. Irma l'aveva detto, Ma Irma si è anche uccisa. Io, invece, vivo « e questo significa che continuerò a vivere ». La solitudine che desideravo, che credevo essenziale per l'opera *compiuta* « è caduta sopra di me come il giudizio della mia vita ». Il gesto per salvarla spettava a me, ma a me non poteva che mancare : « *allora il giudizio è pronunciato* » (corsivo nostro).⁷⁵ Non è la morte di Irma che giudica, poiché la sua morte la colloca in una dimensione *assoluta* da ogni giudizio, ma proprio il naufragio di quella hybris giudicante indissolubile dall'imperativo dell'opera. il Sollen appella continuamente alla scelta, alla decisione, astraе, separa, divide — e in ciò stesso va dimostrando la propria impotenza all'unico gesto essenziale: quello che *non* giudica, ma dona - quello che salva venendo in aiuto, quello che ama. La hybris

del giudizio giudica così se stessa; il primo giudizio è già l'inizio del processo che pronuncerà la sentenza contro ogni giudizio. Tale processo già si andava celebrando all'interno dell'interrogazione che minacciava di sconvolgere l'eroismo popperiano della forma. Il gesto di Irma ne spalanca la scena; è impossibile immaginare come avrebbe potuto continuare l'amicizia con Leo dopo questa 'apocalisse'. Il gesto di Irma non può non significare anche la fine della sua *Sternenfreundschaft*; anche su di essa il giudizio è stato pronunciato. E Lukacs lo scrive, in fondo, all'amico — non direttamente, ma inviandogli *Von der Armut am Geist*, una delle sue cose più belle.⁷⁶

Con questo dialogo Lukacs consuma *in opera* il proprio suicidio; ne spiega i motivi con disperata lucidità, opponendoli proprio a *Marta*, alla figura pratico etica affermate il valore dell'attività mondana, e, spiegandoli, li comprende e 'acquisisce': essi diventano il fondamento dell'attività avvenire. L'opera che segue avrà la forma di ciò che sopravvive alla *necessità* di questo suicidio. Egli è colpevole della morte di Irma. Una colpa non misurabile con « le leggi della morale umana » — e ciò stesso dimostra quanto tali leggi siano inessenziali, incapaci di comprendere nella loro logica la colpa — ma assoluta di fronte a Dio. Non chiedeva nulla, « e nulla io ho visto o udito ». « Non ho prestato ascolto alla voce del suo silenzio ». Ma Marta non sa forse come ai *buoni* « divengono palesi i pensieri segreti degli altri? ».

I buoni sono l'altro. E se Francesco è stato reale una volta, è diventato con ciò possibile per sempre. Ma l'esserlo non *dipende* da nulla. La bontà che dona è dono; essa si dà, si mostra, « non è una categoria etica ». È perciò assurdo « lamentarsi » di non possederla, ciò nonostante il non possederla è una *sentenza* sulla vita. Potremo « vivere senza vita », appagandoci dei nostri doveri e del loro assolvimento — ma « la vita vivente » sta al di là delle loro forme. E la bontà è la grazia di poter *rompere* le forme. « Dio esige da noi qualcosa di assoluto e inadempibile: dobbiamo far saltare le forme interumane di comprensione ». La bontà non ha dunque nulla di pietistico, « è la soluzione miracolosa [...] di un paradosso teso fino all'estremo », vuole « che l'impossibilità si trasformi in azione », che il regno dei cieli discenda sulla terra e ci sia

concessa « vera casa ».

Qui Lukàcs non 'confonde' più le categorie, non trascorre più, attraverso la « mera discorsività della conoscenza », da un genere all'altro. Una dimensione è quella della « vita comune », un'altra quella della forma (sia della forma etica che di quella delle opere della Dichtung) - un'altra ancora, *assoluta* dalle prime, quella dell'« uomo buono », della grazia, della redenzione: la dimensione del *Singolo* responsabile totalmente davanti a Dio. È Kierkegaard? Certo, si tratta di un ritorno del tema del gesto, del salto, presente nel saggio del 1909, ma assai più intenso, e accompagnato da suggestioni diverse, dalla mistica indiana al chassidismo letto grazie a Buber, ma attraverso Plotino e Eckhart.⁷⁷ Queste influenze risultano chiare laddove, negando che la bontà possa essere aspettata oziosamente, « in modo frivolo e compiaciuto », Lukacs spiega in che cosa consista *l'attenzione* che essa esige. Eckhartianamente, *l'attenzione* consiste nel fare il vuoto in sé, nel liberarsi da ogni condizionamento psicologico-mondano, nel divenire assolutamente *poveri*, in ispirito. L'inessenzialità della vita delle forme sarebbe così *revocata*; così noi ci *decideremmo* (in questo contesto si riafferma, qui, il tema della decisione) da ogni cultura-seduzione estetica. Povertà è Gelassenheit - vuoti di ogni inessenzialità, « tenerci pronti » per la bontà, per il suo dono. Soltanto l'opera che esce dal fuoco di questa privazione potrà essere autentica. La povertà la prepara, ne costituisce la necessaria premessa, il negativo. Dalla idea di apocalisse non è disgiungibile il momento della catastrofe. L'*Armut am Geist* è catastrofe del mondano, *per* la nuova opera: è catarsi della inessenzialità del molteplice, *per* l'opera *buona*: opera non più affidata alle oscillanti facoltà dell'io, ma dalla quale siamo posseduti, la cui certezza ci si impone - non più semplice composizione di forme, ma, anzi, grazia di poterle spezzare. La morte di Irma ha condannato l'opera all'inadempibile - ma ha anche, finalmente, fatto chiarezza sull'equivoco che ne confondeva l'aspetto. Vi è l'opera come composizione di forme, che sta *al di qua* della stessa Gelassenheit — vi è l'opera del far-vuoto-in-sé che è ancora uno « stadio iniziale », una « promessa » — vi è, infine, l'opera che redime, unificazione « del destino e dell'anima ». Vi è l'opera che può soltanto 'anelare' alla sostanza, e non sa

riflettere sulla Frivolità connessa a un tale anelito - vi è l'opera *crudele* della povertà, che fa *povero* lo spirito, lo spoglia di tutto quanto ha acquisito e creduto di comprendere - e vi è, infine, l'opera, *inadempibile*, della bontà *positiva*, dove soggetto e oggetto, io e tu, si chiudono « in cerchio », « e dal movimento confuso degli atomi si formano pianeti e orbite ». Dall'esigenza precedente, 'saggistica', di gettare ponti tra queste diverse dimensioni (e di rimuoverne l'ultima), Lukàcs qui passa al bisogno opposto: della distinzione più assoluta, più disperata, più crudele. Gli uomini si dividono, secondo la gerarchia delle opere, in *caste*. Ognuna ha i propri fini e il proprio dovere, e anche se il « loro esserci è unità, è l'unità », la redenzione « non conosce plurale ». La sua possibilità appartiene a una casta soltanto, a *una* vocazione. Alla quale non appartengono *i lavori* di Lukàcs. Occorre riconoscerlo: « il fatto che l'amassi e volessi aiutarla era già una trasgressione ». Già in questo ero in *colpa*. « La bontà è il dovere e la virtù di una casta superiore alla mia ». La mia non è neppure quella della « vita comune », ma di coloro che rimangono *tiepidi*, di coloro costretti a ricercare il *tertium datur*, ovvero: le forme della sopravvivenza, rassegnati ad essere perciò *sputati fuori* dalle pagine dell'*Apocalisse*. Questa è l'autentica conclusione del dialogo, e non il suicidio del protagonista - l'immaginato suicidio di Lu-kàcs. Esso appare addirittura consolatorio rispetto a queste ultime parole.

Tali parole possono spiegare anche il fascino che il giovane Lukàcs dovette esercitare su Max Weber.⁷⁸ Il dialogo chiarisce la « voce del silenzio » presente nell'etica weberiana del Werk. Quest'etica - come risuona soprattutto nelle opere del periodo della guerra - è costantemente proiettata sullo sfondo di quella bontà trascendente la norma, che è inadempibile per lo *Zweckmensch*, per l'uomo appartenente alla casta dell'intelletto calcolante. Nel dialogo lukàcsiano, Weber poteva vedere riflesso l'aspetto tragico insuperabile della sua stessa opera: ogni sintesi qui si rivela compromesso, ogni unità politeismo. Ma è profondamente weberiano sapere « il proprio posto », e saper venerare, insieme, chi davvero appare « superiore »⁷⁹ - ancor più lo è il pathos del rifiuto nei confronti di ogni confusio, di ogni 'romantica' indecisione, che maschera e avvilisce il tema sacro del *gesto*, del salto, ed è impotente,

insieme, a produrre compromessi calcolati, mediazioni *decenti*. Weber è la forma anti-lirica, anti-sentimentale della *dignità* del sopravvivere. Potremmo, allora, dire che l'altro autore che il dialogo richiama prepotentemente, Carlo Michelstaedter, rappresenta il polo opposto: il giudizio, la sentenza che lo *stare-persuaso* pronuncia anche nei confronti del chiaroscuro più netto, dell'etica più disincantata e coerente. Il 'colloquio' tra il *giovane* Lukàcs e il già *compiuto* Michelstaedter va considerato tra i documenti più straordinari non solo della cultura mitteleuropea, ma dell'intero pensiero contemporaneo più radicalmente impegnato *versus* la cultura estetica. Il colloquio inizia nella stessa tonalità. Ciò che Lukacs chiama vita senza vita, vita « puramente sociale », è il vivere per non morire michelstaedteriano, è la *filopsichia*, che ci fa dipendere dal divenire e che produce la *retorica* dell'illudersi di poter *stare* in esso, di poter trovare in esso *verità*. Filopsichia è vita dissipata nel tempo del « tutto scorre », sempre correlata, mai in dividua; vita dis-corrente, dis-corsiva, *retorica*, distratta nella curiositas estetica e dunque posseduta dalle cose che si illude di avere.⁸⁰ La forza teoretico-sistematica con la quale Michelstaedter *decide* tale via da quella della persuasione è incomparabilmente maggiore rispetto a quella di Lukacs. Egli concepisce davvero metafisicamente le origini e le ragioni della filopsichia e del suo costitutivo nihilismo, laddove, in Lukàcs, il giudizio permane sempre esteticamente o eticamente orientato (o religiosamente, come nel *Dialogo*); nonostante ciò, la via della *salute* michelstaedteriana, concepita in antitesi alla violenza del *chiedere*, che è progetto, infuturamento, negazione dello *stare-presente*, come rottura, cioè, delle forme del dovere, in quanto, essenzialmente, dover-comprendere, dover-acquisire, rimane affine all'idea lukàcsiana della bontà, ne esprime lo stesso paradosso. In entrambi, si scopre la vanità delle forme, il loro artificio (als-ob) — in entrambi, si cerca di *pensare* oltre quelle, di dar-luogo al pensiero oltre la loro norma.

Enorme è la differenza che separa ciò che è affine. Affinità tra *caste*? Non solo per la solitudine desertica che abbraccia la via della persuasione, propria di quella « spoliazione » tragica di ogni temporalità mondana,⁸¹ che Lukàcs si sa proibita.

Non solo per l'assenza in Michelstaedter di ogni possibile

ipotesi di als-ob, o saggistica o antera, come vedremo, di *romance*. Ma perché *nessuna* delle forme della temporalità può attestare l'autenticità dell'esistenza - tantomeno lo potrebbe la struttura heideggeriana del poter-essere, del potersi-progettare. Questa, invece, diviene la costituzione lukàcsiana delle *opere*, nelle quali il soggetto si arrischia totalmente, si dà-in-pegno con totale responsabilità.⁸² Da quale miseria, però, e *non* quella dell'Armut am Geist, da quale impotenza derivi questo produrre, Lukacs lo vide nel Dialogo *in memoriam*. Egli *ha saputo* - nella sentenza che l'ha colpito - come il progetto infuturante nasconda la necessità del sopravvivere. E perciò delle forme del *Weiterleben* può non fare retorica. Agli occhi della persuasione, anche la più compiuta, la meno estetica delle vie all'opera rimarrà prigioniera del bisogna-vivere, del regno dell'utile, dello scambio, del diritto - ma chi ha riconosciuto che qui *deve* vivere, che questa prigione è il suo destino e rifiuta all'"anima" ogni lirica consolazione, questi non appartiene certo al 'Si' della filopsichica, al Man heideggeriano.

Il pensiero contemporaneo non penserà la via di Michelstaedter. Penserà piuttosto la sua, lukàcsiana, inadempibilità. E le possibili forme, in tale limite, dell'esserci autentico. Ma la radicale gravidanza metafisica della critica alla cultura estetica, che è il proprio delle pagine del goriziano, è pure il sale del saggismo di Lukàcs: la ragione della sua disperazione, per cui egli si sa un *so-pravvissuto*. La via michelstaedteriana è qui pensata, non assente o rimossa, E i *problèmata* che così rimbalzano tra i due 'giovani' segnano un possibile del pensiero contemporaneo non ancora, forse, consumato, anche se esso sembra prender figura tra nomi legati soltanto da una *Sternenfreundschaft* - da Wittgenstein a Rosenzweig, da Benjamin alla Weil. Lukacs lo indica nel Dialogo - ma come un possibile per lui già perduto. Conosce le sue opere - dovranno appartenere al suo carattere « né freddo, né caldo ». Dovrà vivere *zwischenmenschlich*, senza fingere le maschere di colui che può *donare*, senza sovrapporre la propria *Stirnmung* alla nuda *cosa*. *Trostlosigkeit*,⁸³ mancanza assoluta di consolazione, dovrà essere la sua categoria - al di là di felicità e infelicità. Neppure la morte, il suicidio possono essere un'autentica decisione per chi appartiene, nel proprio daimon,

a coloro che non possono che operare *zwischenmenschlich*. Qui lo stesso suicidio sarebbe impulso, Stimmung. Gli sembra che uccidendosi sarebbe conseguente con il volto più alto del suo essere, allorché il suo vecchio grido [Ruf]: lavoro! lavoro! non lo sorregge più.⁸⁴ Ma subito lo nega: dopo Irma, suicidarsi sarebbe una *tautologia*. Solo le opere vi sono - sulle quali la sentenza è già stata pronunciata.

ATEI, CHE CREDONO

L'anima e le forme è l'opera stretta tra Sehnsucht alla sostanza, attraverso la stessa radicalizzazione della problematicità, e volontà tragica di dar vita all'essenza. È l'opera *indecisa*: l'anelito *estetico* percorre l'idea del saggio profetizzante il sistema; la dimensione tragica rimane confusa con l'idea etica; l'eroismo di Kierkegaard finisce col perdere il *religioso* che gli è proprio. Cer-lo, già questa appare la ricerca di un *tertium datur* (come nei saggi di *Cultura estetica*), ma essa si sviluppa ancora offuscando la singolarità delle categorie in gioco, intrecciando le 'caste'. Esse sembrano, a volte, trattate proprio al fine di permettere la mediazione, l'artificio dialettico. I materiali per la costruzione delle forme della sopravvivenza sono, dunque, già tutti individuabili nella produzione giovanile di Lukacs, nel periodo dei suoi «amori stellari»; ma è il senso complessivo dell'opera a trasformarsi, attraverso la crisi del 1911: non più oscillante speranza di redenzione, le sue possibilità vengono analitica-mente indagate e i suoi generi spietatamente collocati. Laddove non può esistere la bontà, deve valere la norma - anche se la norma che si impone per il fallimento, inconsolabile, di quella prima via, non avrà, come vedremo, nulla a che fare con il soddisfatto formalismo del semplice diritto. Nel *tertium datur* lukàcsiano si conserva sempre la memoria della giustizia fallita; è questa la « voce del silenzio » dell'opera.

L'approfondimento del problema del dramma non-tragico rappresenta, di quest'opera, una delle prospettive fondamentali. Già egli ne parla a Popper in una lettera dell'ottobre del 1910 da Firenze (dunque,

contemporaneamente alla famosa *Lettera sulla Essenza e forma del saggio*), e l'idea è contenuta anche nelle pagine finali del *Dramma moderilo*. In *Metafisica della tragedia* la conclamata « grecità » dei personaggi di Ernst o di un'assai ipotetica neo-risorta tragédie classique (anche a voler prescindere, ripetiamolo, dalla commistione 'estetica' che questi accostamenti operano) serve piuttosto a introdurre il problema moderno del Trauerspiel, o della « metafisica paradossalità del rapporto tra uomo tragico e esistenza storica », rapporto che, non riducibile a sintesi, « introduce per forza una duplicità di materia nelle figure del dramma » e spezza la forma della « tragicità pura ».⁸⁵ Dalla storica impossibilità di tale forma si sviluppano gli scritti sul *romance*.

Tra destino tragico e distruzione del tragico (« a buon mercato e di poco conto »⁸⁶ in autori come Shaw), si colloca la poesia drammatica nontragica, la cui forma più interessante risalirebbe all'epoca del *romance*. Qui l'uomo ha « perso del tutto la statuaria fermezza e coerenza » dell'eroe tragico; il suo Io giace a terra frantumato, come il simbolo regale nel *Riccardo II*. Ma dalla frantumazione del destino tragico non deriva la pura dialettica relativistica della moderna commedia, che finisce con l'annullare nel gioco della *parola* ogni serietà dell'azione e del conflitto. Nel *romance* si tratta, piuttosto, di « un avvicinamento del dramma alla fiaba » ; attraverso l'irrazionale panteismo della fiaba, la sua natura « antimetafisica per eccellenza », « il destino viene superato » - ma la forma del dramma, a sua volta, conferisce alle figure della fiaba una nuova dimensione spirituale (*Pericle, Tempesta*): non più semplici marionette del Caso, ma uomini saggi che lottano contro il destino. Il principio della fiaba è la negazione della *passione* tragica, che brucia ogni mondanità nell'anima dell'eroe affinché essa « si involi verso il paradiso della pura *Selbstheit* »;⁸⁷ nel principio del dramma, le passioni, pur non avendo nessun significato che le trascende, cercano per forza propria (o si attendono per grazia divina) una forma capace di redimerle - ed è questo cercare o questo *attendere* che negano il semplice, esteriore e fiabesco essere in balia del Caso.

Come aveva (invano) cercato in Ernst la possibilità di una moderna tragedia, così Lukàcs cercherà in *Ariadne auf Naxos* l'esempio attuale del *romance*. Da questo dramma è bandito

l'eroe, colui che dà vita all'essenza. Trascendente rimane « il senso degli avvenimenti [...] trascendente è il movente più profondo delle figure». ⁸⁸ Il personaggio del romance è puramente *creaturale*, non ha « alcuna sostanza e coerenza » : egli oscilla tra i conflitti che lo dilanano e la redenzione che attende « per grazia ». La sua è una materia di sogno, rispetto all'ens realissimum del destino tragico. Nella tragedia troviamo la forma simbolica « conclusa e unitaria in se stessa », nel romance, al contrario, *l'allegorico*: ⁸⁹ il perenne rinvio da segno a segno, il costante alludere oltre l'accadimento, il conflitto e l'esperienza determinati.

Si tratta di pagine davvero *inaugurali*. Sarebbe troppo facile mostrare quale enorme eco esse trovino nelle ricerche sulla moderna forma drammatica, da Benjamin a Brecht, fino a Szondi. ⁹⁰ Ma qui interessano non per la storia della critica letteraria, ma per l'altro aspetto, cui già ci si è riferiti: esse inaugurano, per l'appunto, la via che potremmo definire della retorica *radicale*, la via *alta* del Moderno, dell'attuale, *fallita* la via della persuasione tragica, della decisione, della Giustizia. E Lukacs, a differenza di tanti suoi epigoni, se ne dimostra ben consapevole. Se il tragico stesso è divenuto problema, *nulla* permette di affermare che le forme del romance ne costituiscano una soluzione. Se è divenuta impensabile la redenzione attraverso quella « fiamma » che brucia l'esistenza semplicemente mondana dell'eroe in lotta *con*, e non contro, il destino, *nulla* consente di immaginare come l'uomo del romance, frantumato nel suo Io, senza sostanza o coerenza, possa anche soltanto *ad-tendere* la grazia della redenzione. Tale grazia potrà accadergli, sorprenderlo — ma l'essenza del personaggio rimane quella esteriore e superficiale delle « gesta marionettistiche ». Il romance è *un altro genere* - e nessuna dialettica può compromettervi la forma tragica. Ritorna qui il tema delle caste, quasi ad esprimere con violenza questa metafisica distinzione: « il dramma non-tragico è una forma democratica; essa non crea caste tra gli uomini come la tragedia; la sua forma più pura dovrebbe riunire tutte le essenze dell'uomo... »: ⁹¹ *riunire*, non *decidere*. Ma ora l'*indecisione* è consapevole; e se ne cerca una possibile forma. E infatti: nel romance può rappresentarsi soltanto il mondo della creatura, allegoricamente protesa alla sostanza. In essa « c'è

solo il sentimento che ciò attenda *una* forma, *non* la pienezza della forma » (corsivo nostro).⁹² Nessuna tradizione, nessun canone può aiutare in questa ricerca. La crisi è *caduta*, ed è irreversibile. Per poter parlare « in nome del senso frantumato e perduto della propria epoca », Ernst deve ricorrere a nuovi canoni, 'inventare' nuove forme - ma non erano proprio le categorie del Nuovo e dell'interessante a caratterizzare la frivolezza della cultura estetica?

Le forme per eccellenza problematiche di quest'epoca sono impotenti a conferire qualsiasi senso alla domanda sulla speranza di redenzione.

Nessuna radicalizzazione del problematico porta di per sé oltre il problema. La ricerca di un *tertium datur* apre una via *diversa* da quella in cui il problema si è imposto, e dunque il percorrerla neppure lo sfiora. Il poeta del romance è impotente a salvare dal suo « peccato » quest'epoca (e Lukàcs qui usa l'immagine, allegorica per eccellenza, del « groviglio inestricabile »). Il romance *riflette* « un'epoca senza religione », nella quale l'assoluto può essere soltanto oggetto della nostalgia. Non *tertium datur*, dunque, ma disincantata (desengano) rappresentazione della sua Gott-losigkeit (ciò che la distingue sia dalla fiaba, che dall'immediata distruzione del tragico). Tale forma è *atea* in quanto capace solo di rappresentare, impotente a redimere, a valere come *simbolo* di redenzione. Ma poiché sa questa sua condizione e prova nostalgia di quel simbolo - essa anche *crede*. La forma di questa fede appariva già nella *attenzione* del saggio. Qui essa si arricchisce di ulteriori motivi. Se il Dio che ha abbandonato il mondo, il Dio che è morto, fosse soltanto il vecchio Dio? « e un altro di razza più giovane, di altra natura e in un rapporto diverso con noi stesse ora nascendo? ». ⁹³ Allora, il nostro ateismo non esprimerebbe che la forma necessaria dell'attesa di questo nuovo Dio, la forma della nostra fede nella sua venuta. Il romance 'vuoterebbe' dall'interno la tragedia del destino, in quanto legata a quel rapporto immanenza-trascendenza imposto dal vecchio Dio, per far posto a Colui che sta nascendo. L'abbandono della forma tragica assumerebbe questo valore, questo significato *essenziale*. L'ateismo del romance non crederebbe soltanto in quanto erede della certezza del simbolo, in quanto *ha creduto*, ma

anche in positivo, nel segno di una prossima apocalisse.

L'origine di quest'idea, che sembra sconvolgere lo scabro terreno del romance, è chiarissima : Lukàcs cita gli « eroi » di Dostoevskij - più in generale, il grande dibattito religioso e filosofico russo, a cavallo del secolo, intorno al « sacro nome » di Dostoevskij.⁹⁴ È qui che il nietzschiano « Dio è morto » suggerisce l'idea « di una sintesi religiosa, di una cultura religiosa »⁹⁵ - l'idea di un ateismo, radicalmente anti-estetico, portatore di « angoscia apocalittica »⁹⁶, in tutta la pregnanza del termine. È qui che il nihilismo radicale sembra capace di produrre il 'vuoto' necessario all'affermarsi pieno di quest'angoscia e della nuova fede che essa annuncia. I fili che collegano questa cultura russa a quella mitteleuropea di autori come Lukàcs, sono innumeri, ma a Heidelberg essi si raccoglievano in un punto di particolare complessità e intensità, grazie anche alla presenza di personalità come F.A. Stepun e N. von Bubnov.⁹⁷

Recensendo Solov'ev (la cui opera era stata appunto introdotta in Germania da Stepun), Lukàcs sottolinea come caratteristica della cultura russa dostoevskijana l'attesa apocalittico-messianica. Di contro ad ogni forma di psicologismo, estetismo, storicismo - di contro, cioè, a quelle forme di impressionismo individuale, contro le quali egli stesso aveva lottato nell'opera giovanile, « i grandi poeti storico-universali di Russia » *vedono*, tangibilmente-sensibilmente, l'uomo *nuovo*.⁹⁸ La forza straordinaria della loro immaginazione, nel senso proprio del termine, la loro forza *visionaria*, dà realtà a ciò che nello « spirito europeo » era destinato a rimanere una *idea* oppure un anelito senza forma. Attraverso l'inferno stesso del contemporaneo ateismo, questa figura assume forma e realtà e ci conduce al di là dell'« idealismo tedesco»: *risponde* a ciò che in esso era « presagire e perseguire ». In Dostoevskij - e in ciò consisterebbe il suo significato universale - la « tragedia dell'esser-smarrito-in-se-stesso » dell'uomo contemporaneo, « dell'isolamento e dell'abbandono di Dio » non viene semplice-mente riflessa dall'opera. Nell'opera prende esistenza ciò che l'« europeo » credeva destinato a restare la sua « voce del silenzio » : l'idea dell'uomo nuovo che annuncia il nuovo Dio e riscatta-salva così il nostro ateismo.⁹⁹

In questa luce avrebbe dovuto svolgersi, almeno nel programma originario, il volume su Do stoevskij. I frammenti che ne rimangono dimostrano come qui Lukacs rielabori elementi decisivi dei suoi scritti del periodo della crisi - del *Dialogo*, anzitutto: il tema della colpa, il tema dell'amore del *più prossimo*. Ma al centro sta la figura dell'« ateo che crede in Dio ». Egli esiste tra essere e non-essere di Dio; più propriamente, tra il non-essere-più, il non-più, del vecchio Dio, e il Nuovo che si annuncia apocalitticamente.¹⁰⁰ La rappresentazione di questa condizione esistenziale è assolutamente meta-etica. Chi sa che il vecchio Dio è morto, non può rispettarne il 'diritto' - ma egli non è neppure il vecchio ateo, l' 'anarchico' nei confronti di Dio, il nihilista. La sua esistenza deve mostrare la nuova Legge che egli annuncia, il non-ancora che in lui prende miracolosamente forma. Il suo nuovo Dio è debole, « bisognoso del suo aiuto »; l'ateo che in Lui crede non può dissiparne la speranza in semplice, esteriore anomismo. Tutto gli è permesso secondo il 'diritto' — ma egli deve essere *buono* davanti al suo Dio.

Dostoevskij è dunque quella forma che in *Von Armut* si affermava inadempibile, condannando al suicidio il suo fedele? Lukàcs non portò a termine quest'opera e *Teoria del romanzo* non risponde all'interrogativo. In *Teoria del romanzo* la forma moderna dell'epos si accompagna strettamente a quella del romance; ma il romanzo che Lukàcs qui teorizza ha perduto ogni rapporto con il problema che il *Dostoevskij* doveva agitare: non-più e non-ancora divengono categorie del processo storico, di cui l'uomo nuovo è il prodotto; la tonalità apocalittica è fatta sparire; addirittura è l'esistenza *zwischenmenschlich* a venir presentata come espressione convincente di un *tertium datur*.¹⁰¹ Tuttavia, l'interrogativo permane: il *Dostoevskij*, che è così balenato, poteva rispondere alla domanda insorta, come si è visto, dall'interno stesso del romance? E, dunque, offrire una fede al sopravvissuto, un senso al *Weiterleben*, al di là dell'etica del loro disincanto, della loro *Trostlosigkeit*? L'essenza di questa domanda è *religiosa*. Lukàcs stesso afferma che il problema religioso è « il problema stesso della cultura russa »;¹⁰² per citare ancora Florovskij, « due pensieri fondamentali vi si intrecciano: il 'gesto' personale e il *pathos dei valori incondizionati* ». ¹⁰³ Sono le identiche parole con le quali

Lukàcs cercava di definire la tragedia kierkegaardiana - leggendo, esattamente come i discepoli russi di Rickert, Cohen, Windelband, anche la critica neokantiana in chiave spirituale e ascetica, come forma tragico-drammatica. Ma, allora, non ci siamo riportati all'inizio del nostro itinerario? Il cerchio non si chiude in un circolo vizioso? L'assoluto kierke-gaardiano risponderebbe, in quanto tale, a quello stesso inarrestabile impulso problematico che ne aveva determinato la crisi.

L'eroe di Dostoevskij è essenzialmente, nella interpretazione di Lukacs (e non a caso egli usa quel termine), *meta-tragico*.¹⁰⁴ Myskin, Alioscia sono andati oltre il tragico, « così come l'Àbramo sacrificante di Kierkegaard »;¹⁰⁵ essi sono *buoni* — e la loro bontà prescinde totalmente da ogni utilità, calcolo, scopo, dunque: dal mondo dei conflitti tragici e, a maggior ragione, da quello della dis-corsività del romance. Essi rappresentano la possibilità di *vedere* il buono, in altri termini: la forza profetica che a noi sarebbe ancora concessa - una sorta di *imaginatio* del possibile superamento del nihilismo. Ma, perciò stesso, tali figure sono *ab-solute* dal mondo e dalla forma del romance, e, in quanto tali, non possono risolverne dialetticamente la *Sehnsucht*. Il romance si nega nell'eroe meta-tragico; la sua comparsa non ne realizza l'aspirazione che condannandone la forma all'inessenzialità. Dostoevskij non sarebbe, allora, la verità del romance, ma, all'opposto, la piena dimostrazione della sua *semplice* Gottlosigkeit, del suo semplice ateismo, del suo indistricabile rapporto col « peccato ». Quando il romance - che sta al di qua del tragico, che ne rappresenta la destinata caduta - allude al meta-tragico dostoevskijano, non può far altro che rappresentare il giudizio che lo condanna, ri-pronunciare la sentenza che già è stata pronunciata sopra ogni sua parola.

Ma il romanzo di Dostoevskij non realizza, appunto, questa fine del romance? Anche se tra le due forme non è dato riscontrare nessun tipo di continuità, Dostoevskij non dimostra forse resistenza nel Moderno di una forma meta-tragica? e in questo non si dà, malgrado tutto, risposta all'angoscia e alla colpa che percorrono le forme della sopravvivenza? Ma qui un contenuto problematico addirittura meta-tragico si scontra con una forma *anti-tragica* come quella dell'epos moderno. Un contenuto solo religiosamente concepibile cerca

paradossalmente di assumere forma romanzesca e di rendersi attraverso essa comuni-cabile. In questo dissidio non può esservi « vera casa ». Il problema di Dostoevskij, come Lukàcs lo individua, è 'superiore' a quello del romance, ma il contrasto insuperabile che lo separa dalla forma riconduce al mondo puramente creaturale del Trauerspiel. E dunque: secondo il suo aspetto problematico, Dostoevskij è *altro* rispetto alle aporie del romance e perciò impotente a risolverle dall'interno - mentre, secondo il complesso della sua opera, secondo il rapporto in essa di contenuto e forma, egli riconduce al dissidio irredento che domina le forme del tertium datur. Egli non può dar forma a quel superamento del romance che Lukàcs postulava, bensì soltanto al dissidio tra problema religioso del nuovo uomonuovo Dio e epos moderno. La sua diviene, allora, *una* forma della mancanza di sostanza e coerenza propria dell'uomo del dramma non-tragico.

Un contenuto metafisico, intemporale, *zeitlos*, si comunica qui nella forma legata al tempo per eccellenza, cronolatrica, del moderno romanzo. L'autentico 'eroismo' di Dostoevskij non sta nel conciliare il dissidio o nel prometterne conciliazioni, ma nel mostrarlo come destino. Il contenuto *zeitlos* non può che darsi, qui-e-ora, nell'esserci, nel mero Dasein, nella storicità del romanzo. La dimensione del Dasein non viene superata o 'salvata' dall'irruzione in essa di quel contenuto, ma, anzi, lo contrasta e combatte, lo deforma, lo seduce, lo rende in tutti i modi una possibilità soltanto balenante, lo condanna all'incomprensione e al fraintendimento. Nel mostrare questo dissidio lungo tutta la scala delle possibilità dell'esistente sta il vero « significato storico-universale » dei grandi poeti di Russia. Essi lo colgono con profondità incommensurabile rispetto alle opere del moderno romance, poiché non vi è traccia in loro della semplice Stimmung dell'inessenzialità, dell'ateismo, ma il vecchio Dio è interrogato a morte - si dà concretezza di immagine al problema del nuovo uomo capace di profezia - si coglie, *secondo necessità*, il naufragio della parola profetica nella *Zeitlichkeit*, nella temporalità irredimibile del romanzo. Così il « sacro nome » di Dostoevskij non potrà produrre nessun tertium datur, nessuna forma della sopravvivenza - ma Belyj e Blok, Chlebnikov e Esenin. E, nell'Ungheria di Lukacs (e di Irma, di Popper), Endre Ady.

Lukacs incontra questa cultura attraverso la sua ricerca sul Romantico, ma è alla fine quest'ultima a venir tutta ricompresa in quell'incontro. I monumentali frammenti della sua *Estetica* (tra il '12 e il '18) e in particolare il capitolo risalente alla prima metà del '14, « Storicità e atemporalità dell'opera d'arte », ¹⁰⁶ mostrano come il problema tipicamente romantico del rapporto tra *Zeitlichkeit* e *Zeitlosigkeit* (che, però, Lukàcs, come già si è visto, tendeva a comprendere in una 'linea' teologico-filosofica Eckhart-Hegel) venga in tutti i suoi risvolti radicalizzato dalla irruzione dostoevskijana. Il Romantico che interessa Lukàcs (come, più tardi, Benjamin) è quello della critica letterario-estetica, o delle grandi filosofie dell'arte, che ricercano l'intemporalità *nel* temporale, che non staccano tempo vero da tempo apparente, che non concepiscono l'eternità come presente immoto e rigido, ma come perfezione di *ogni* dimensione temporale, sempre *stante* nel suo movimento e sempre mosso nel suo stare, come dice Baader. L'opera d'arte appare, per questa cultura - e ciò viene sostanzialmente ripreso anche dalle prime estetiche fenomenologiche ¹⁰⁷ —, *simbolo* di questa 'salvezza' del temporale in un eterno non concepito *assolutamente*. Nell'ambiente heidelberghiano, Stepun e Bubnov rileggono e interrogano questa tradizione nella chiave apocalittica russa, per mostrarne la straordinaria affinità problematica e l'infinita distanza delle risposte. Si può dire che in tale ambiente il Romantico venga affrontato e criticato da entrambi i lati della sua forma: da quello weberiano dell'etica immanente che dà *una* forma al romance - da quello 'slavofilo' del gesto e del Valore incondizionato, che non può interrogarsi in astratto sul rapporto intemporalità-temporalità, ma chiede il volto dell'assoluto che deve venire, il contenuto della sua apocalisse. D'altronde, la stessa critica di Weber non sarà mai pienamente comprensibile se non sullo sfondo della sua dolorosa *conoscenza* di quella 'dostoevskijana'. E per tale conoscenza egli sente vi-tino a sé il giovane Lukacs, comprendendone la statura ben superiore a quel 'saggismo', cui, invece, lo relegava il giudizio di Lask. ¹⁰⁸ A differenza di Lask, egli comprende l'abisso che separa l'« ateo che crede » di Lukacs dal messianismo blochiano, ridotto a principio-speranza. L'utopia sostanzialmente pelagiana di Bloch non è solo opposta all'etica

weberiana, ma è del tutto estranea anche al Dostoevskij di Lukacs, al problema della profezia in quanto immagine tangibile, sensibile del nuovo uomo. Quello di Bloch permane il messianismo *estetico*, da cui Lukàcs cerca in tutti i modi di liberarsi.

Era questa volontà che in lui Weber doveva amare, e che in lui si era andata formando ancor prima dell'incontro decisivo con « i grandi poeti di Russia », a partire dallo choc provato per i versi di Ady. Dostoevskij approfondisce e radicalizza questa ferita. Dopo tali esperienze, la possibilità romantica di una salvezza attraverso l'opera d'arte, di una Cultura romantica, quale quella rappresentata nel saggio su Novalis, di una conciliazione *artistica* di temporalità e intemporalità, risulta impronunciabile. In ciò egli vede simile la condizione degli intellettuali russi e della giovane cultura ungherese: anche le poesie di Ady sono un grido di guerra alla cultura estetica, sono « poesie religiose ». « Siamo in presenza di una potenzialità religiosa così forte, di un desiderio di religione talmente impetuoso da trasformare [...] tutte le manifestazioni della vita in dèmoni o divinità, e tutte le poesie scritte su di esse in *salmi* ». ¹⁰⁹ Ogni mio canto è uno *zoppo* sermone della Montagna - dice Ady. Non lirica, dunque, non romance; ma neppure Salmo. Quel desiderio di religione non può conciliarsi con nessuna forma - ma il suo radicale ateismo *crede* nel Salmo. Ady menziona più volte quel Lipót Kecskeméti, rabbino a Nagyvárad, figura imponente, dalla splendida voce, autore di vaste monografie sui grandi profeti - da lì proviene il suo fermo rifiuto all'«originalità», cronolatrica nella essenza, la sua *semplicità*, che, « completamente fuori del tempo », rappresenta l'unica possibilità di *sconvolgerlo* realmente. Poiché soltanto chi è oltre le forme può ricevere la grazia di spezzarle.

Eppure anche Ady (« squillo di tromba [...] vessillo [...] parola d'ordine ») è il mistico di questo tempo della miseria, il mistico che « non può trovare delle forme da nessuna parte », che è costretto a partire da se stesso, a creare da sé. Parte per scrivere la sua Bibbia — e non può che ritrovare la propria poesia. È l'ateo che crede, ma il cui credere non può superare l'ateismo. La sua fede gli conferma l'ateismo, così come è *nel* proprio ateismo che egli può credere. Il dissidio dostoevskijano tra profezia e romanzo assume qui l'aspetto del contrasto,

altrettanto insuperabile, tra salmo e lirica.

E, come in Dostoevskij, esso percorre tutte le forme dell'esperienza, le giudica tutte, non ne risparmia nessuna. Illumina la dolorosa coscienza del Weiterleben: «Sì: vivere finché viviamo. / Sì : la regola è questa. / Ma che fare della nostra vita, / se duole? »;¹¹⁰ dà la *giusta* parola alla disperazione del sopravvissuto: « Povera e calante vena della mia vita, / corrente piena di giunchiglia selvaggia, / dolendo ti guardo [...]. Disseccarti non t'è concesso ancora [...] strariperai ancora », alla sua solitudine, alla miseria di quell'io ormai frantumato, puro segno, che trascina il suo paradosso: «Ti amo d'amore mortale, / te, fedele, buono, infelice, / abbandonato, bello e storpio, / Te: Me, mio povero me stesso. / Non hai nessuno in questo mondo nudo: / al lume di luna di notti insonni, / esultando, ora m'avvedo / che soltanto io ti ho amato. / Te: Me, che aspettasti regine / e il tributo di re sapienti. / Vedi: non hai retto alla prova, j Oramai, non ci sono che io ».

Questo sopravvivere non è mai pessimismo, non ha mai la Frivolità dell'esteta di fronte al cui sguardo ogni cosa diviene equivalente, consumando la propria singolarità. La nostalgia per il salmo fa tutt'uno con la nostalgia per la sostanza *assoluta* delle cose, per il poterle *dire*. « Conosco questi campi selvaggi: / È il magnese magiaro. / Io mi piego sul sacro suolo: / Su questa terra vergine c'è qualcosa che morde. [...] Tralci selvatici mi circondano di anella, / Mentre esploro l'anima dormiente della terra». Ogni cosa è vana (« Noi voliamo sopra il lago di morte... »), ma il *grido* deve esser detto ugualmente - *dire* bisogna, nonostante tutto: «Siamo solo in tre sulla grande Pianura: / Dio, io, e una maledizione contadina. / E io so che morremo tutti: / Ma lancio un ultimo grido spietato», *amare*: « Io scaglio nel fuoco di Hagar, / Lietamente, ciò che posseggo. / E quando sarò mendico, verrà a prendermi / Una mite sera d'autunno». Il poeta è « parente della Morte » (ama « l'amore che svanisce », « baciare colei che parte »), ma è anche chi canta « Felice il giovane, pari agli dèi ». Ady è la dimensione estetica giunta alla sua disperazione, al punto in cui la sua angoscia si trasfigura in forza mistica. Ma questa forza non può bastare a 'salvare' le tose; le tose sono per la morte, come l'io diviso die le ama. Il mistico, qui-e-ora, non può dar loro una

forma, poiché egli stesso non ne possiede nessuna. Ma questo ateismo interroga spietatamente il Dio che muore insieme alla « maledizione contadina », e spia ogni traccia di Quello in cui vuole credere. « Io avevo un lume nella mano tremante / E la fede nell'animo squassato / E l'antica giovinezza nella mente: / Sentivo l'odore di Dio / E cercavo qualcuno », « Mio fardello: il Nulla più greve. / Mia via: il gran Nihil, il Niente. / Mio destino: andare, andare, andare. / Il mio sogno: è Dio ». Ma l'andare, questo cercare interminabile, non contraddice in se stesso la « semplicità » di Dio? non è un *chiedere*, ancora, che Dio venga a noi « per soccorrerci » nella nostra miseria? Dio non ama chi a lungo lo cerca: « Egli è tutto, ma non sa benedire. / [...] Egli compie i tempi / E non comprende i nostri cuori. / È potente più di Geova, / È padre del freddo Amen [...]. Egli è Lutto, e sconsolato: / Unico, Dio terribile ». In questo quadro, l'unica cristologia possibile è una cristologia negativa, in cui i Messia ripetono il fallimento della speranza di redenzione: « Qui, le lacrime sono più salate / E diverse anche le pene. / Sono mille volte Messia / I Messia magiari. / Muoiono mille volte, / Non redime la loro croce: / Perché non poterono far nulla, / Oh, non poterono far nulla ».

Questa splendida poesia, vero motto del *Diario* di Lukacs, dove la disperazione nella propria patria (« E questo lago triste, dal fetido respiro, / Anche così lo chiamano: Ungheria ») diviene veramente *immagine* mistica, non è però disgiungibile da quelle in cui, « dai malinconici nostri amori », vengono « le ore non pensate », « i nuovi dèi », che « saranno altri e saranno noi », in cui si benedice « colui che verrà / Figlio straniero, dai grandi sogni, / Mandato a noi dalle tristezze antiche ». La poesia non è salmo, non possiede la forma che *vede* questo « figlio nostro » -ma il suo ateismo possiede la forza che brucia quanto impedisce di credervi: l'unica forza (« ora è l'inverno ») capace di custodirne il « seme », per quando lo chiamerà « l'eterno ordine delle Resurrezioni ». Dunque, al lutto del romance che ripete - e *anche* in Ady deve ripetere - « non c'è ritorno », al suo Dio che è « la grande Acqua della vita, / Che romba scrosciando, suona ridendo, / Trascina, frantuma, scorre continua » o la « Balena terribile » che vi abita, sulla cui viscida schiena immensa danziamo, dalla nostra fredda « capanna di Terra » dobbiamo tuttavia rispondere che « rifulge

come un Dio / L'Uomo che non vuole morire », che, nella voce del suo silenzio, custodisce « il Messia della gente lieta ».

Ady scrisse in *Versi di tutti i misteri* (1910): « Incredulo, credo in Dio, / Perché voglio credere [...]. Adesso, ogni cosa si è fatta preghiera, / Ora, tutto è un flagello / Che mi colpisce il cuore, il corpo e l'anima, / Ed è sete pietosa ». A questo Ady, Bartók dedicherà nell'op. 16 un 'monumento' musicale, paragonabile a quello dedicato da Schonberg a George. Lukàcs accosta l'imperativo formale di George alla mistica di Ady. È come se Schonberg cogliesse in George il « canto del pellegrino », che già da Mahler aveva appreso, e Bartók nella disperazione di Ady la « castità » di George,¹¹¹ Ady è l'ultima delle sue 'stelle fisse' ad abbandonarlo, nel 1919, ma Lukacs sta già ormai percorrendo la via della rinuncia da tutta l'epoca che abbiamo attraversato, *sopravvivendo*, *zwischenmenschlich*, al naufragio dei suoi volti. « Un congedo bello, forte, ardito »? « col portamento eretto, 'composto' »? che « guarda in faccia alla vita con calma, rassegnata forse, ma sempre intrepida, sempre con la testa alta »? Quante volte nella *prosa* lukàcsiana non risuonerà, dai bianco tra le righe, questa domanda! Certo che « quest'anno » non donerà a lui « altri fiori », che nessuna preghiera saprà richiamarli. « Lose meinen Arm und bleibe stark... ».¹¹²

NOTE

1. Sul programma della Prima, cfr. D. Mitchell, *The Wunderhorn Years*, London, 1975, pp. 149 sgg.

2. Cfr. Lajos Németh, *Le arti figurative tra Ottocento e Novecento*, e Katalin Gellér, *Le teorie estetiche della scuola di Góddollo*, in *Budapest 1890-1919. L'anima e le forme*, Milano, 1981.

3. Cfr. F. Merényi, *L'architettura ungherese tra 1890 e 1919*, in *Budapest 1890-1919*, cit.

4. Sa questo ambiente e l'influsso che esercita sul giovane Lukàcs, cfr. E. Matassi, *Il giovane Lukàcs. Saggio e sistema*, Napoli, 1979, pp. 15 sgg.; L. Boella, *Il giovane Lukàcs*, Bari, 1977, pp. 15 sgg.

5. Cfr. Sàndor Scheiber, *La cultura ebraica ungherese e Béla Bartók*, in *Budapest 1890-1919*, cit.

6. Lajos Fulep, *Il ruolo della memoria nella creazione artistica*, in *Budapest 1890-1919*, cit. Il Fiilep lavorò a lungo in Italia, in stretto rapporto col gruppo vociano, con il quale cercò anche di mettere in contatto Lukàcs: cfr. la lettera a Lukàcs da Firenze del 16 novembre 1910, in G. Lukàcs, *Briefwechsel 1902-1917*, Stuttgart, 1982 (tutte le successive lettere citate sono tratte da questa raccolta).

7. G. Lukàcs, *Sulla filosofia romantica dell'esistenza*, in *L'anima e le forme*, Milano, 1963, p. 117.

8. *Ibid.*, p. 108.

9. G. Lukàcs, *Quando la forma si frange sugli scogli dell'esistenza*, in *L'anima e le forme*, cit., p. 76.

10. 'Ricordiamo' in quest'uso del termine Dis-tanz quello fattone da J. Derrida in *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Venezia, 1976.

11. Non è possibile qui certo addentrarci nell'interpretazione dell'Ereignis heideggeriano, che trova in *Zeit und Sein* (in *Zur Sache des Denkens*, Tiibingen, 1969; trad.

it. *Tempo ed essere*, a cura di E. Mazzarella, Napoli, 1980) la sua espressione più chiara. Nell'Ereignis il pensiero dell'essere è *distolto* da ogni istanza fondazionalistica, per impegnarsi nell'*ostensione* di ciò che parla nell'*Es gibt*, del « si-dà ». « Ciò che determina ambedue, tempo ed essere in quel che è loro proprio, cioè nella loro co-appartenenza, noi lo chiamiamo: das Ereignis » (Heidegger). G. Agamben ha interpretato l'Ereignis in un senso che lo avvicina ancor più alle argomentazioni che andiamo svolgendo intorno a questi passi lukàcsiani: Anche nell'Ereignis, come nell'Assoluto, è in questione l'accesso a un proprio (eigen); e, anche qui, l'ingresso del pensiero nel proprio, nel sé, nella semplicità dell'*idios* e dell'*ethos*, è, paradossalmente, la cosa più difficile da pensare », ma « l'elemento decisivo nella caratterizzazione dell'Ereignis rispetto all'Assoluto hegeliano è, però, la finitezza », finitezza in se stessa, dice Heidegger, sempre in *Zeit und Sein*, fine-limite in sé, « il Proprio-essere in salvo nei Proprio » (G. Agamben, *Sé. L'Assoluto e l'Ereignis*, in « Aut Aut », 187-188, 1982). Per l'uso del termine 'luogo', rimando ai miei *Eupalinos o l'architettura*, in « Nuova Corrente », 76-77, 1978, e *Adolf Loos e il suo Angelo*, in A. Loos, *Das Andere*, Milano, 1981.

12. Era questa la lezione fondamentale che Lukacs trasse anche da Lask (G. Lukàcs, *Emil Lask*, in « Kantstudien », 1918, pp. 549-370, trad, ii. in *Sulla povertà di spirito. Scritti 1907-1918*, a cura di P. Pullega, Bologna, 1981). Lo ha messo bene in evidenza - anche in rapporto alla problematica benjaminiana della *Erkenntniskritische Vorrede* all'*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, T. Periini nella sua *Prefazione* a G. Lukàcs, *Filosofia dell'arte. Primi scritti sull'estetica (1912-1918)*, voi. I, Milano, 1973. Sgalambro nel suo *La morte del sole*, Milano, 1982, pur senza alcun riferimento a Lukàcs, ci sembra interpretare Emil Lask proprio nella chiave del 'platonismo rovesciato' (o, come sarebbe forse più preciso dire, con Herrigel, « platonismo permeato da Kant »).

13. A. Hauser, *I miei incontri con Lukàcs*, trad. it, parziale in *Budapest 1890-1919*, cit. (prima edizione Budapest, 1978).

14. Lettera di Lukàcs a L. Fiilep del 9 novembre 1910.

15. K., Mannheim, *Seele und Kultur*, in *Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk*, Neuwied-Berlin, 1964.

16. Chiarissimo riferimento a Lukàcs, *Della povertà in*

ispirilo (trad. di G. Sertoli e F. Jesi, in * Nuova Covrente », 71, 1976).

17. G. Simmel, *Gesetzmassigkeit im Kunstwerk*, in *Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlass und Veröffentlichungen der letzten Jahre*, München, 1923.

18. Anche qui è evidente l'influsso simmeliano - cfr. di Simmel, ad esempio, il bellissimo *Brüche und Tümpel* (1909). ora nella raccolta dal titolo identico, Stuttgart, 1957. L'incontro con Lask modificherà profondamente la lettura lukàcsiana di Simmel - tanto è vero che la sua critica al vecchio maestro contenuta nel *Necrologio* del 1918 è sostanzialmente condotta da un punto di vista laskiano -, e però, altrettanto indubitabilmente, certi passaggi del saggio su Lask, in particolare la sottolineatura del carattere sempre *tendenziale* della « legittimazione » teoretica o « consacrazione » logica del materiale, rivelano ancora il 'saggismo' di Simmel (in una chiave depurata da ogni sospetto impressionistico-soggettivistico). Ancora su Lukàcs e Lask, cfr. le importanti pagine che vi dedica E. Matassi, *op. cit.*, in particolare pp. 165 sgg.

19. Il carattere anti-tragico del pensiero socratico è analizzato da Lukàcs anche nell'importante lettera a Sari Ferenczi del gennaio 1909.

20. G. Lukàcs, *A modern dràma fejlodesenek története*, Budapest, 1911 (trad. it. *Il dramma moderno dal naturalismo a Hofmannsthal*, vol. III, Milano, 1980, pp. 241-283).

21. Lettera di L. Popper a Lukàcs del 25 ottobre 1909.

22. G. Lukàcs, *Ricchezza, caos e forme*, in *L'anima e le forme*, cit., p. 280.

23. *Ibid.*, p. 296.

24. Tracce weiningeriane sono numerose nel giovane Lukàcs, soprattutto in *Della povertà in ispirito* - anche se ciò che qui Lukàcs sottolinea, coerentemente al suo pensiero, non è l'essenza anti-metafisica del femminile, bensì la sua impotenza a raggiungere « il regno dei cieli ». La donna non può essere 'buona' o 'giusta' - nella sua figura è 'naturale' ciò che per l'uomo - per Joachim, per Vinzenz, come per il protagonista del *Dialogo* - è *colpa*. Tale condizione sembra far nascere un colloquio disperato, impossibile tra uomo e donna.

25. L. Popper, *Der Kitsch*, in « Die Fackel », 313-314 1910.

26. L. Popper, *Die Bildhauerei: Rodin Und Malliol*, in « Die Fackel », 321-322, 1911.
27. L. Popper, *Volkskunst und Formbeseelung*, in « Die Fackel », 324-325, 1911.
28. Lettera di Lukàcs a L. Popper del 27 ottobre 1909.
29. Lettera di Lukàcs a L. Popper del 15 giugno 1910.
30. Lettera di Lukàcs a L. Popper del 26 ottobre 1909.
31. Lettera di Lukàcs a L. Popper del 27 ottobre 1909.
32. Lettera di L. Popper a Lukàcs del 13 giugno 1910.
33. Esattamente in questo senso parla dell'Erkennen Franz Rosenzweig nella sua lettera a Meinecke del 30 agosto 1920 nella quale rifiuta l'invito del vecchio maestro di riprendere la carriera accademica. Cfr. N.N. Glatzer, *F. Rosenzweig. His Life and Thought*, New York, 1961, p. 96.
34. G. Lukàcs, *Diario (1910-1911)*, 29 maggio 1910. Prima edizione *Naplò-Tagebuch (1910-1911)*, Budapest, 1911.
35. G. Lukàcs, *Leo Popper*, in « Pester Lloyd », dicembre 1911, pp. 39-41 (trad. it. in *Sulla povertà di spirilo*, cit.).
36. G. Lukàcs, *Essenza e forma del saggio*, in *L'anima e le forme*, cit., pp. 36-37.
37. G. Lukàcs, *Quando la forma si frange sugli scogli dell'esistenza*, cit., pp. 85-86.
38. Lettera di Lukàcs a L. Popper del 25 aprile 1909.
39. *Ibid.* Difficile non ricordare, a proposito di queste pagine come di quelle del *Diario*, la *Metafisica della gioventù* di Benjamin, scritta pochi anni più tardi: « Vogliamo considerare le fonti della disperazione indicibile che scorrono in tutte le anime. Le anime si tendono nello sforzo di ascoltare la melodia della loro gioventù, di cui ricevono infinite assicurazioni. Ma quanto più si calano nei decenni incerti e comprendono nella loro gioventù il loro futuro più futuro, tanto più derelitti respirano nel vuoto presente. Un giorno si svegliano disperati; il giorno in cui nasce il diario » (W. Benjamin, *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*, a cura di G. Agamben, Torino, 1982, p. 98).
40. G. Lukàcs, *Gauguin*, in « Huszadik Szazad », 1907, pp. 559-562 (trad. it. in *Sulla povertà di spirito*, cit.). L'interesse estetico-teorico di Lukàcs per la pittura è però dimostrato anzitutto dal testo (risalente probabilmente al 1913-1914)

delia conferenza *Il problema formale della pittura*, in *Estetica di Heidelberg. Primi scritti sull'estetica (1912-1918)*, vol. II, Milano, 1974.

41. Si tratta della parafrasi del noto 'motto' schonberghiano.

42. G. Lukàcs, *Le vie si sono divise*, in *Cultura estetica*, a cura di M. D'Alessandro, con un saggio introduttivo di E. Garroni, Roma, 1977 (prima edizione Budapest, 1913).

43. «L'opera significa questo: che si dà un mondo, che si dà una totalità in sé conclusa e paga di sé. È una specie di mondo utopico... » (G. Lukàcs, *Il problema formale della pittura*, cit., p. 287). La 'scuola di Budapest' (Màrkus, Heller, ecc.) accentua gli aspetti blochiani, pur presenti, in questo discorso. A me pare, invece, assai più pertinente il richiamo a Lask: il mondo 'utopico' dell'arte è una delle modalità del mondo dei valori assolutamente indipendente dal suo semplice esserpensata, 'emancipata' dalla soggettività - *ma perciò stesso anche sottratta alla vita*. E' la tensione costitutiva del lukàcsiano *sistema-del-saggio*.

44. G. Lukàcs, *Le vie si sono divise*, cit.

45. Rimando al mio saggio *sull'Ontologia*, in » *Metaphorein* », 7, 1982.

46. Lettera di L. Popper a Lukàcs del 6 febbraio 1910.

47. Lettera di Lukàcs a L. Popper del 20 dicembre 1910.

48. G. Lukàcs, *La cultura estetica*, in *Cultura estetica*, cit.

49. Sarebbe importante paragonare il Kierkegaard di Lukàcs con quello di Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Aesthetischen* (trad. it. *Kierkegaard. Costruzione dell'estelico*, Milano, 1962). Le maggiori affinità sono senz'altro riscontrabili nella pars destruens di queste opere - ma il problema 'sistematico' dell'assoluto in quanto concreto, del non-mediabile in quanto individuale, che domina nella costruzione lukàcsiana, non solo rimane estraneo all'orizzonte adorniano, ma configura in qualche modo l'oggetto stesso della sua critica. Cfr., inoltre, E. Matassi, *op. cit.*, p. 81.

50. La figura di Kierkegaard dominava, in genere, rimerà cerchia del 'Brenner', dal suo 'organizzatore' Ludwig von Ficker, a Ferdinand Ebner, a Haecker stesso, i cui maggiori studi su Kierkegaard possono leggersi in *Opuscula. Etti Sammelband*, Miinclien, 1949.

51. Basti pensare alle pagine (nelle diverse versioni) introduttive a *Philosophische Demerkungen*-, alle lettere a von Ficker e a Engelmann; ai *Quaderni 1914-1916*.

52. Non solo l'interesse per Kierkegaard è comune al gruppo vociano, ma anche quello per Hebbel, Ibsen, Strindberg, Tra i documenti più perspicui di queste affinità, si veda l'*Ibsen* di Scipio Slataper, Torino, 1916.

53. H. Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob* (trad. it. *La filosofia del « come se »*, a cura di F. Voltaggio, Roma, 1967). Le categorie interpretate come « *analogie a carattere teoretico-conoscitivo* » sembrano davvero quelle del saggio lukàcsiano; e però quel * liberissimo atteggiamento assunto dall'umanità attuale nei confronti delle cose » che viene rivendicato da Vaihinger è assai lontano dall'impegno lukàcsiano verso il concreto, l'assoluto *in quanto* individuo. Il saggio *non* risolve la problematica kantiana dello schematismo in nessuno dei suoi due sensi.

54. G. Lukàcs, *Essenza e forma del saggio*, cit., p. 46.

55. G. Lukàcs, *Diario*, cit., 20 maggio 1910.

56. *Ibid.*, 18 maggio 1910.

57. Lukàcs se lo confesserà soltanto dopo la morte di Irma: *ibid.*, 27 ottobre 1911.

58. *Ibid.*, 1° giugno 1910.

59. Lettera di Irma Seidler a Lukàcs del 25 ottobre 1908.

60. Lettera di Lukàcs a Irma Seidler del 20 marzo 1910.

61. G. Lukàcs, *Quando la forma si frange sugli scogli dell'esistenza*, cit., p. 75. Come risolvere la contraddizione tra questo impegno e la forma-informe saggistica? Sgalambro nel suo libro già citato, e ancora appoggiandosi a Lask, chiarisce come la *solitudine* o ab-solutezza della filosofia, pensata radicalmente, contraddica la *ricerca* saggistica che, per sua natura, non può die collocarsi nell'ambito delle mediazioni formanti una Kultur. Ma una filosofia pensata come radicale *Abkehr vorn Leben* come può 'salvare' il concreto? È lo stesso problema che si presentava a proposito dell'*als-ob* - la stessa tensione dominante nel giovane Lukàcs e che bisogna badare bene a non voler 'risolvere'.

62. G. Lukàcs, *Quando la forma si frange sugli scogli dell'esistenza*, cit., p. 83.

63. Rispetto a tanti suoi contemporanei, Lukàcs è strana?

mente 'povero' di tracce nietzschiane. Oltre al motivo qui accennato (la forte valenza psicologica che spesso assume la critica nietzschiana), e alla tonalità 'religiosa' del pensiero del Lukàcs giovane, mi pare che la ragione di ciò vada ricercata nella netta opposizione tra la concezione nietzschiana del tragico e quella di Lukàcs (come dimostrano le lettere con Leopold Ziegler). Lukàcs legge Nietzsche 'wagnerianamente', e vi oppone la sua idea di tragedia come liberazione da ogni elemento creaturale.

64. G. Lukàcs, *Quando la forma si frange sugli scogli dell'esistenza*, cit., p. 79.

65. G. Lukàcs, *Diario*, cit., 28 aprile 1910,

66. *Ibid.*, 1° giugno 1910. Nelle lettere a Engelmann di Wittgenstein ricorrono espressioni impressionantemente analoghe: « Io sono da più di un anno assolutamente morto moralmente [...] avevo un compito, non l'ho adempiuto e perciò adesso sto sprofondando » (P. Engelmann, *Lettere di Ludwig Wittgenstein*, Firenze, 1970, p. 23). L'idea del suicidio ricorre, altresì, nei *Quaderni 1914-1916* - anzi, essa getta luce sull'essenza stessa dell'etica. Si potrà parlare anche per il Wittgenstein che *sopravvive* cit *Tractatus* di tertium datur, di un' 'arte' della sopravvivenza?

67. C. Lukàcs, *Diario*, cit., 19 luglio 1910.

68. Lettera di Lukàcs a Irma Seidler del novembre 1908.

69. Lettera di Irma Seidler a Lukàcs del 24 marzo 1910.

70. Lettera di Irma Seidler a Lukàcs del 28 aprile 1911.

71. Con questa frase, in tedesco (il *Diario* fin qui è scritto in ungherese), si inaugura l'età della sopravvivenza, il 24 maggio 1911.

72. Parliamo della « bella morte » di Michelstaedter (cfr. *Il dialogo della salute*, in *Opere*, Firenze, 1958), di colui che *consiste* nella vita, senza chiedere, senza aspettare, senza temere. In una citazione dall'*Hedda Gabler*, Michelstaedter aggiunge: « *Stirb zur rechten Zeit!* » (*Ibid.*, p. 678).

73. G. Lukàcs, *Diario*, cit., 11 maggio 1910.

74. Cfr. E. Canetti, *L'altro processo*, Milano, 1973.

75. Lettera di Lukàcs a L. Popper del 26 maggio 1911.

76. Su quest'opera cfr., in particolare, il saggio di F. Jesi, *Su uno scritto giovanile di Lukàcs*, in « Nuova Corrente », 71, 1976. Si paragonino le successive citazioni lukàcsiane non solo

con la lettera a Engelmann già citata, ma con questi altri frammenti di Wittgenstein: «Se qualcosa è buono, allora è anche divino. In questo stranamente si compendia la mia elica»; «Non si può condurre gli uomini *zum Guten* [...]. Il bene è al di fuori dello spazio dei fatti» (*Pensieri diversi*, a cura di M. Ranchetti, Milano, 1980, p. 19. Il corsivo è mio).

77. Cfr. le lettere tra Lukàcs e Buber, e la breve recensione a *Die Legende des Baalschems* (trad. it. *Misticismo ebraico*, in *Sulla povertà di spirito*, cit.).

78. Sul rapporto Weber-Lukàcs, oltre ai libri già citati della Boella e di Matassi, cfr. - ma per il periodo successivo a quello al nostro esame - M. Weyembergh, *M. Weber e G. Lukàcs*, in * *Revue Internationale de Philosophie* », 106, 1973 (numero monografico dedicato a Lukàcs).

79. Lettera di Marianne Weber a Lukàcs del 31 luglio 1912. Di Marianne Weber si veda *Max Weber. Ein Lebensbild*, Tübingen, 1926, utilissimo per comprendere i rapporti tra Weber, Lukàcs e Bloch.

80. C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica* (prima ed., senza *Appendici*, Genova, 1913), ed. critica a cura di S. Campailla, Milano, 1982, pp. 93 sgg. Fortini richiamò per primo l'attenzione al rapporto tra Lukàcs e Michelstaedter nella sua *Introduzione a L'anima e le forme*, cit.

81. G. Lukàcs, *Metafisica della tragedia*, in *L'anima e le forme*, cit., p. 316.

82. Lucien Goldmann ha avuto il merito di richiamare l'attenzione sulle 'anticipazioni' lukàcsiane di *Sein und Zeit*, epperò gli sfugge questo sfondo del 'progetto', del lukàcsiano «ad laboreml».

83. G. Lukàcs, *Diario*, cit., 24 ottobre 1911.

84. *Ibid.*, 25 novembre 1911.

85. Su questi aspetti di *Metafisica della tragedia*, rimando al mio *Intransitabili utopie*, in H. von Hofmannsthal, *La Torre*, Milano, 1978.

86. G. Lukàcs, *Das Problem des untragischen Dramas*, in «Die Schaubühne», 9, 1911 (trad. it. *Il problema del dramma non-tragico*, in *Scritti sul romance*, a cura di M. Cometa, Bologna, 1982, pp. 62-63).

87. *Ibid.*, p. 65.

88. G. Lukàcs, *Ariadne auf Naxos*, in *Paul Ernst zu seinem*

30. *Geburtstag*, Munchen, 1916 (trad. it. *Arianna a Nasso*, in *Scritti sul romance*, cit., pp. 79-80).

89. G. Lukàcs, *L'estetica del 'romance'*, in *Scritti sul romance*, cit., p. 96.

90. Si veda, a questo proposito, *l'introduzione* di M. Cometa a *Scritti sul romance*, cit. Béla Bàlazzs fu il primo a riprendere la riflessione lukàcsiana sulla forma non-tragica nel suo *La teoria del dramma*, in *Scritti di teatro*, a cura di E. Casini Ropa, Firenze, 1980 (prima edizione Wien, 1922).

91. G. Lukàcs, *Il problema del dramma non-tragico*, cit., p. 65.

92. G. Lukàcs, *Arianna a Nassa*, cit., p. 84.

93. *Ibid.*, p. 79.

94. Su questo nome si chiude il saggio *La cultura estetica*, cit.

95. G. Florovskij, « Itinerari della teologia russa », in *Movimenti religiosi russi prima della rivoluzione (1900-1917)*, a cura di P.C. Bori, P. Bettio, Brescia, 1978, p. 24.

96. *Ibid.*, p. 40. Cfr. anche L. Salta Bosdiiian, *Tempo d'avvento. Alle origini culturali, religiose e sociali della prima rivoluzione russa*, Napoli, 1981.

97. Fédor Augustovič Stepun viene a Heidelberg dopo gli studi liceali. Nel 1910 pubblica la sua dissertazione su Solov'èv, preparata con Windelband e Lask, Torna in Russia, partecipa alla guerra e rimane, poi, affascinato e sgomento - come tanti della sua generazione e formazione culturale - di fronte alla rivoluzione. Collabora a « Logos » e continua, dopo la guerra, in una difficile opera di 'composizione' tra filosofia tedesca e *desperatio religiosa* dostoevskijana. Nel 1950 pubblica a Heidelberg, *Dostojewskj. Weltschau und Weltanschauung* (ripubblicato nel 1961 a Monaco con due importanti aggiunte, un saggio su Tolstoj e uno sul significato della rivoluzione d'ottobre), Nikolaj Midiaïlovic von Bubnov studia a Pietroburgo filologia classica, storia e filosofia. Dal 1902 in Germania, si perfeziona con Wundt, Windelband, Rickeit. A Heidelberg sostiene con Windelband la tesi di dottorato su *Das Wesen und die Voraussetzungen der Induktion*. Il suo *Zeitlichkeit und Zeitlosigkeit* (1911) viene recensito da Heidegger. Anch'egli rimane attivo fin dopo la seconda guerra mondiale, continuando la sua opera di 'mediatore' tra

Occidente e cultura religiosa russa contemporanea: nel 1947 pubblica a Heidelberg *Russische Frommigkeit. Briefe eines Starsen*, e nel 1956 cura un'antologia di pensatori russi, *Russische Religionsphilosophen*, ancor oggi molto preziosa. (Devo a Sergio Givone molte delle informazioni su questi autori).

98. G. Lukàcs, *Un'opera di Wladimir Solovjeff*, in *Sulla povertà di spirito*, cit., pubblicato in « *Ardiiv fur Soziai wissenshaft und Sozialpolitik* », 1916-1917, pp. 978-980.

99. M. Cometa, *Nota* a G. Lukàcs, *Arianna a Nasso*, CìL., p. 86.

100. G. Lukàcs, *Dostoevskij-Aufriss*, 1915-1916, manoscritto, p. 10. M. Cometa ha tradotto recentemente i brani del manoscritto che si riferiscono esplicitamente a Dostoevskij nel numero di « *Metaphorein* » dedicato a Lukàcs (*L'interrogativo Lukàcs*, « *Metaphorein* », 8, 1982).

101. Si vedano, ad esempio, le pagine dedicate ai *Wilhelm Aieister*: « L'ideale che in questi uomini vive e ne determina le azioni, ha dunque come contenuto e scopo quelli di ricercare, nelle immagini della società, nessi e avvenimenti per i più intimi recessi dell'anima » (G. Lukàcs, *Teoria del romanzo*, Milano, 1962, pp. 190-191). È vero che ciò rimane definito, à la Novalis, come *ateismo artistico* -ma tale ateismo è visto ormai assolutamente come stato di necessità. Dostoevskij è *altro genere* rispetto alla problematica del romanzo (l'immagine di Dostoevskij che Lukàcs si era andato formando): Dostoevskij non ha scritto alcun romanzo » (*ibid.*, p. 217).

102. G. Lukàcs, recensione a Th. G. Masaryk, *Zur russischen Geschichts- und Religionsphilosophie*, Jena, 1913, in « *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* », 1914, pp. 871-875 (trad. it. *Un libro sullo spirito russo*, in *Sulla povertà di spirito*, cit.).

103. G. Fjorovskij, « Itinerari della teologia russa », cit., p. 70.

104. Meta-tragico è anche l'Eroe di Rosenzweig (Rosenzweig compose nel 1911 il progetto di un libro sulla individualità tragica in Germania da Lessing) - Wittgenstein ha in più luoghi sottolineato il carattere anti-tragico dell'ebraismo e del cristianesimo (cfr., ad esempio, *Pensieri diversi*, cit., p. 36).

105. G. Lukàcs, *Della povertà in ispirito*, cit., p. 214.
106. G. Lukàcs, *Filosofia dell'arte*, cit., vol. 1, pp. 193 sgg.
107. Cfr. G. Scaramuzza, *Le origini dell'estetica fenomenologica*, Padova, 1976.
108. Cfr. le lettere di Max Weber a Lukàcs,
109. G. Lukàcs, *Endre Ady*, in *Cultura estetica*, cit.
110. Citiamo le poesie di Ady dalla versione di Paolo Santarcangeli (con lievi modifiche), *Endre Ady, Poesie*, Milano, 1964.
111. G. Lukàcs, *La nuova solitudine e la sua lirica*, in *L'anima e le forme*, cit., pp. 172 e 174.
112. Sono le ultime righe del saggio su George, con la citazione goethiana, *ibid.*, pp. 185-186.